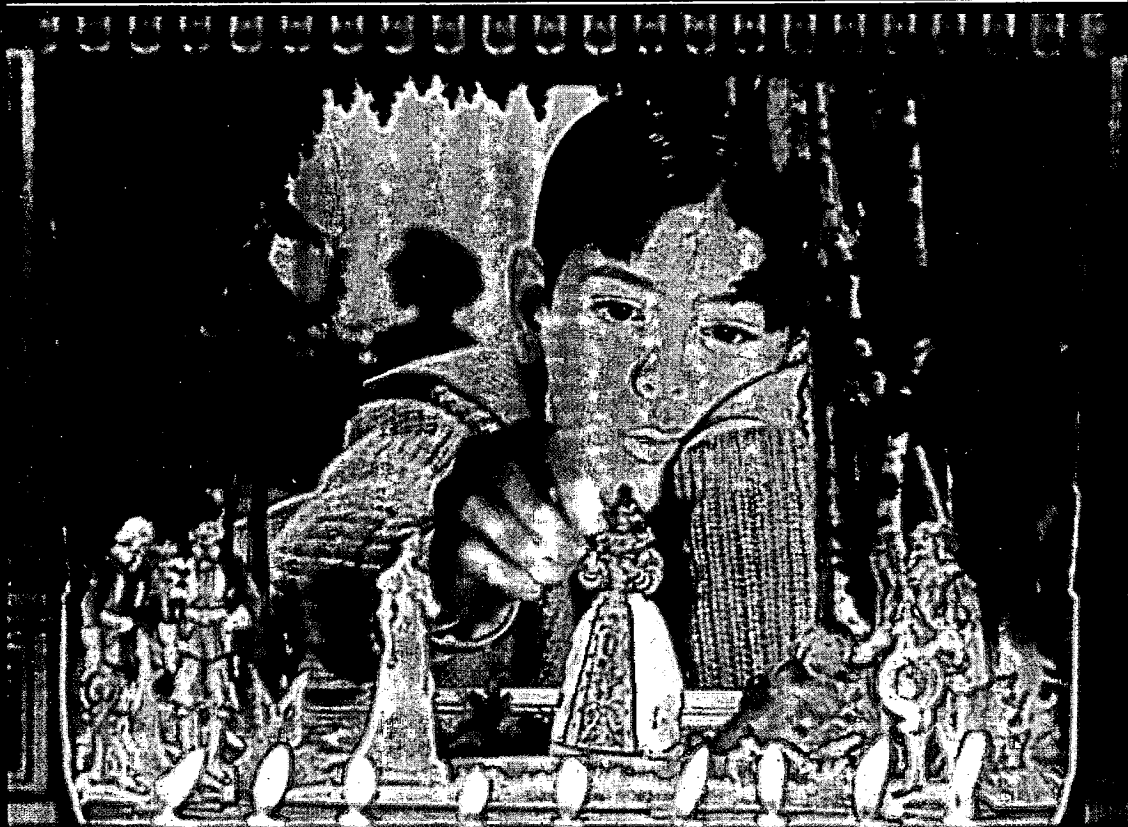
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Al cinema con Mario Pannunzio
Il teatrino di Bergman
Peter Kubelka, scultore del tempo

N. 1

1984

Gremese Editore

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

direttore responsabile
Ernesto G. Laura, direttore generale del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Ernesto G. Laura
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Photosistem - Roma

stampa
Servostampa - Roma

Bianco e Nero
Periodico trimestrale
N. 1 - gennaio/marzo 1984
Autorizzazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524, tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 27.000
estero $ 30
Pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005
intestato a Gremese Editore s.r.l. - Roma

Via Virginia Agnelli, 88 - 00151 Roma

In copertina: *Fanny e Alexander,* di Ingmar Bergman

SOMMARIO

Al cinema con Mario Pannunzio

Gino Visentini

Mario Pannunzio ha lasciato di sé una memoria durevole, ma non l'ha lasciata in alcun libro. Ci fu, in gioventù, il tentativo di un romanzo. Non gli piacque, e distrusse il manoscritto. Si potrebbe anche pensare che la vocazione di Pannunzio, benché scrittore e giornalista di qualità limpide, non fosse principalmente quella di scrivere, di esprimersi in proprio, versando sulla pagina ciò che custodiva nell'animo gentile e nella mente ricca. Ma forse non sarebbe tutta la verità.

Come giornalista, ad ogni modo, era fatto per impiantarli e dirigerli, i giornali; mostrandosi poi, moralmente, e in quanto letterato e politico, un direttore perfetto. Rigoroso sì, certo; al tempo stesso però liberalissimo, affabile, pronto a capire. Se non scrisse moltissimo fu anche perché apparteneva a quella categoria non molto vasta di direttori che non amano, per discrezione, scrivere spesso nei loro giornali. Questa particolare tradizione, in fondo, andava incontro alla sua naturale pigrizia a prendere la penna in mano, e non gli dispiaceva affatto. Preferì scegliere il tavolo di direttore e impaginatore, piuttosto che quello di redattore. A volte ci scherzava sopra con i suoi amici, costretti invece a scrivere; e nessuno di essi era grafomane. «Ma è possibile», protestava Flaiano stando allo scherzo, «che in tutti i miei rapporti di lavoro nei giornali lui debba essere sempre il mio direttore e io il suo redattore? Faccio notare che siamo nati entrambi nello stesso giorno, nello stesso mese, nello stesso anno: perché dunque questo destino?» E Pannunzio: «È chiaro che io son nato un'ora prima e il posto di direttore è toccato a me».

Tuttavia non è stato sempre così: anche a Pannunzio toccò di fare il redattore; e anche lui fu messo sotto, a scrivere, dal suo direttore, che era Leo Longanesi. Furono, insomma, gli anni di «Omnibus». In questo prestigioso settimanale gli fu affidata, tra l'altro, la rubrica che doveva rendere conto dei "Nuovi film" in uscita nelle sale di proiezione. Si trattava di scrivere puntualmente ogni settimana, su

Mario Pannunzio ai tempi di "Omnibus"

ogni numero del giornale, almeno finché questo poté rimanere in vita (fu soppresso d'autorità alla fine del gennaio 1939). Un'esperienza che durò meno di due anni, dopo tutto, ma che non mancò di procurargli, con la fatica di scrivere, anche una certa nausea dell'oggetto stesso del suo lavoro; e non era certamente l'arte del cinema, ch'egli anzi amava, ma i film che la piazza gli offriva in visione, cosa assai diversa e spesso addirittura controversa.

Quando egli cominciò ad avviare la sua rubrica, ancor giovanissimo, aveva già letto molto: di letteratura soprattutto, ma anche di storia, di filosofia, di politica, d'arte (per qualche tempo s'era dedicato alla pittura), ed era preso in quegli anni da un vivo interesse per il cinema, la più nuova e l'ultima arrivata nel consesso delle arti, e con tale forza che perfino Croce era intervenuto nelle discussioni intorno al valore del film. Certo ne conosceva le teorie e i teorici, aveva letto anche lui Béla Balàzs, Pudovkin, Eisenstein, ecc. Non si era neppur negato di frequentare un corso al Centro sperimentale di cinematografia[1], che nel 1935 aveva già aperto la sua scuola ai giovani appassionati, ansiosi di apprendere, sotto la direzione di Luigi Chiarini, la storia e le tecniche del cinema.

Una preparazione specifica, anche pratica, riguardo alla materia che trattava nei suoi articoli, non mancava a Mario Pannunzio. Si ricordi che era stato assistente alla regia di Pierre Chenal ne *Il fu Mattia Pascal* (1937). Ma egli non dimenticava che come un buon allievo può, alla fine, riuscire un pessimo o mediocre o persin nullo autore cinematografico, così la buona preparazione specifica non basta a fare un buon critico di cinema, o di qualsiasi altra disciplina; anche la fantasia serve al buon critico. Cose ovvie, naturalmente, e non vi avrei accennato se verso lo stile «Omnibus» non fossero state mosse a suo tempo, da parte di certi ambienti e finti cultori dello specialismo scientifico nel linguaggio delle varie discipline critiche, obiezioni alquanto maligne e insidiose, dato il clima politico, sul modo di esercitarle. Ma, a parte che i critici di «Omnibus» non parlavano mai di "critica" quando si riferivano ai loro articoli, ma più modestamente (e maliziosamente) di "cronaca", essi appunto intendevano rifuggire sia dalle saccenterie del linguaggio specialistico, tecnico o didattico, che il direttore per primo non avrebbe tollerato; sia dalla sciatteria linguistica delle cronache correnti.

Ho riletto tutte le cronache cinematografiche di Mario Pannunzio, risfogliando la collezione di «Omnibus». Si nota subito che il tono suo è tranquillo, disteso, ragionato. Questa prosa lineare, spesso

---

[1] A tal proposito alcuni documenti relativi alla sua frequentazione del C.S.C. possono essere abbastanza curiosi. Il primo è la domanda d'ammissione; senza data, ma chiaramente del 1936. Poiché Pannunzio premette alla firma il titolo di "dottore", va precisato ch'egli si laureò in legge il 6 luglio 1931 e ottenne l'abilitazione a esercitare

narrativa, dissimula però, nel suo stesso andamento, punture dolorose, talvolta acerbe e crudeli. E ciò può trovare spiegazione non solo nell'atteggiamento generalmente scettico della mentalità critica di un grande lettore e instancabile osservatore come Pannunzio, ma in particolare nella sua stessa passione per l'arte, sempre disponibile alla sua ricerca e sempre amareggiata dove essa non si facesse trovare.
Il compito del critico o cronista cinematografico, nel passare in rassegna i film in programma con la voglia o la speranza di poterne scegliere uno che gli si presenti, se non come un capolavoro d'arte,

---

l'avvocatura il 27 novembre 1934. La domanda, rivolta impersonalmente al Centro sperimentale di cinematografia di Roma, è scritta a mano, probabilmente sul posto:

> *Il sottoscritto, Dottor Mario Pannunzio, chiede di partecipare al corso di regìa per l'anno 1936-1937 presso codesto Spettabile Centro.*
> *Unisce all'uopo i certificati richiesti.*
> *Il Dottor Pannunzio è laureato in legge. È stato direttore del settimanale d'arte* Oggi *e della rivista «Caratteri». Ha collaborato a vari giornali e riviste.*
> *Con osservanza*
>
> *Dottor Mario Pannunzio*
> *Via Lucrezio Caro 62*
> *Tel. 31870 Roma*

Altra domanda, evidentemente riferibile alla stessa data del 1936, sempre scritta a mano, in fretta, con una cancellatura, riguarda la richiesta di una borsa di studio:

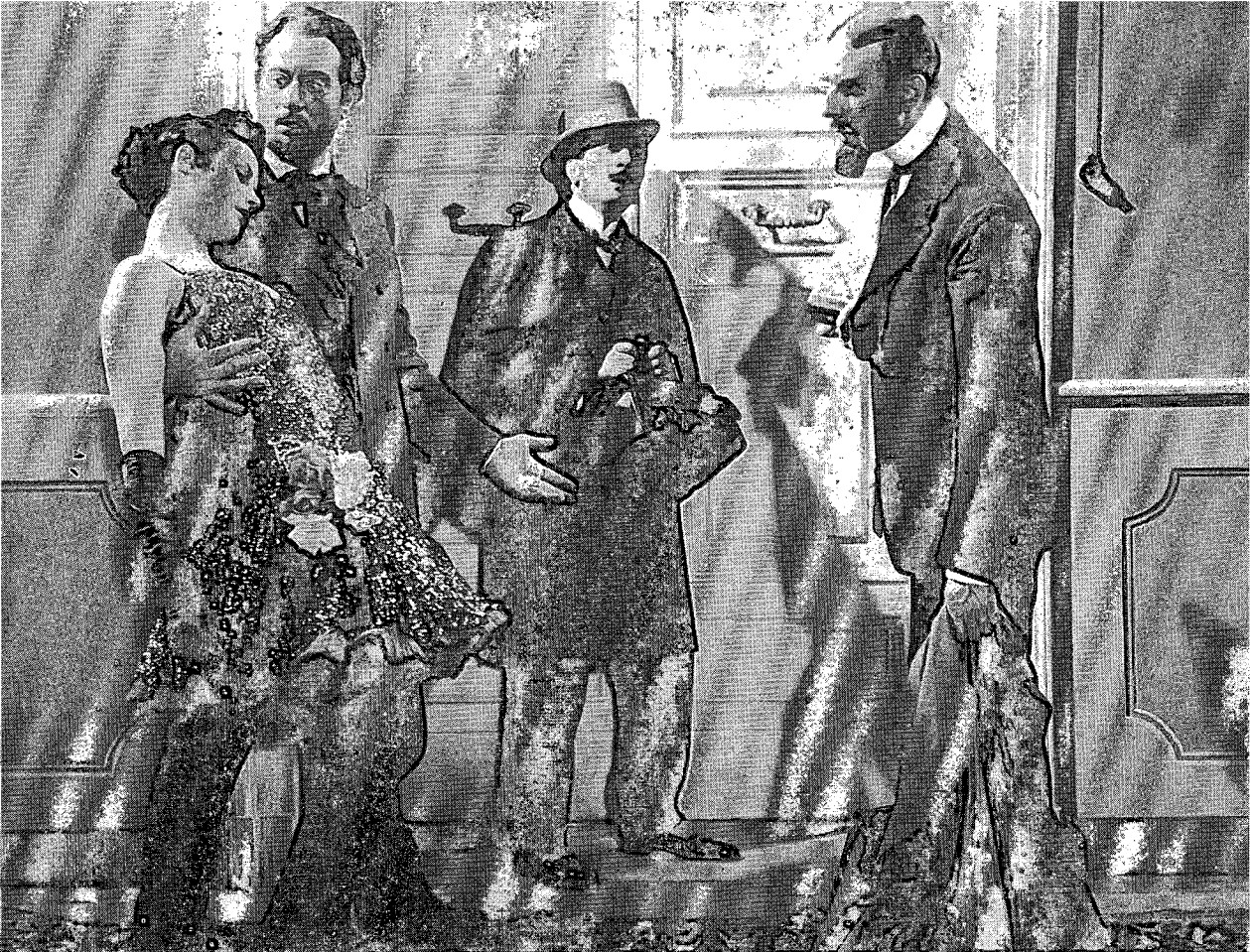
> *Onorevole Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia.*
> *Il sottoscritto Dottor Mario Pannunzio, di Guglielmo, chiede rispettosamente che gli venga assegnata una borsa di studio per aver la possibilità di seguire i corsi di regìa.*
> *Con osservanza*
>
> *Dottor Mario Pannunzio*
> *Via Lucrezio Caro 62*
> *Roma*

Infine la terza domanda, ancora scritta a mano, ma questa volta datata, appare assai interessante:

> *Ill.mo Signor Direttore*
> *Il sottoscritto chiede di poter usare la pellicola* Sinfonia Nuziale *di Stroheim alla moviola per trarne la sceneggiatura.*
> *Con osservanza*
>
> *Dottor Mario Pannunzio*
>
> *Roma 10 - 3 - 37 XV*

Nel restante spazio del foglio, scritto di traverso, l'appunto del direttore per la risposta: «Sì, se non ci sono altri con diritto a precedenza — 6 giorni da domani 11 - 3». Francamente, sei giorni sembrano pochi, pochissimi, per un lavoro del genere. Ma ad ogni modo Pannunzio, che nel 1936 fu "aggregato" al corso di regìa, non deve essersi distinto come un buon allievo se, alla fine del corso, nel 1937, venne "riprovato"; che, in altre parole, voleva dire bocciato.

almeno come qualcosa di più e di meglio di un qualsiasi manufatto, non è dei più agevoli. Ma è chiaro che Pannunzio, entrando in un cinema, non può essere mai del tutto intransigente; sa che occorre anche pazienza e che è più elegante trovare, pur nella mediocrità, qualche spunto per imbastire un discorso utile e tanto meglio se spiritoso.
Scorrendo i suoi pezzi, potrà pure capitarci sotto gli occhi qualche stroncatura o qualche scatto d'indignazione (come quella volta, mi pare, a proposito d'una riduzione tedesca di Gerhardt Lamprecht, con Pola Negri, di *Madame Bovary*: toccargli Flaubert!); in genere, tuttavia, le sue recensioni non saranno mai prive di argomentazioni. Spesso assumeranno forma narrativa, talora di apologhi, altre volte rifletteranno le esperienze d'uno spettatore che il comportamento del pubblico distrae apparentemente da quanto trascorre sul telone. Il metodo narrativo viene adottato in prevalenza nei riguardi dei film italiani; e il primo esempio si riferisce a *I due misantropi* di Amleto Palermi, ed è anche il primo dei nostri film cui Pannunzio dedichi la sua ironia, proprio attraverso i dialoghi che si scambiano alcuni spettatori.
Ma per arrivare alla prima cronaca di un film italiano ci vogliono ben diciassette numeri di «Omnibus», devono cioè passare sei mesi esatti dalla sua pubblicazione; e non è a dire che il fatto non implichi una sua importanza critica, se ci rifacciamo con la memoria al genere e alla qualità del nostro cinema di quei tempi. Durante questi sei mesi il giornale si occupò solo di film stranieri, nei riguardi dei quali, però, non è che il critico si mostrasse tanto più tenero. Tuttavia il suo linguaggio poteva essere più diretto e oggettivo, e il punto di vista più vicino al carattere moralistico. Nei film americani, i più frequenti, ossia nelle loro storie e nel comportamento dei loro attori, di cui spesso ammirava la naturalezza e la precisione realistica, Pannunzio non riusciva sempre a trovare molto interesse, se non in alcuni particolari in cui apparissero almeno certi riferimenti al costume. Sul mercato italiano i film americani erano molti anche allora, ma nella maggioranza gli apparivano piuttosto sciocchi e con contenuti noiosi, troppo convenzionali.
Di tanto in tanto qualcuno, però, lo colpiva in modo senz'altro favorevole. Subito, all'inizio del suo lavoro, lo attrasse, per esempio, un film in tutto e per tutto di negri, *The green pastures* (Pascoli verdi), diretto dallo stesso Marc Connelly, autore della commedia che ne costituiva il soggetto di base, affiancato, come esperto di cinema, dal vecchio regista e attore William Keighley. Un film assai bello, se ricordo bene, che rinnovò il grande successo ottenuto dalla singolare "pièce" a Broadway. È la Bibbia immaginata dai negri di Harlem, in cui tutti, con a capo il Signore Iddio, son negri nei loro popolari costumi d'ogni giorno e che assumono la loro parte con la più pura,

Maria Denis, Nino Besozzi, Enrico Viarisio e Sergio Tofano in *I due misantropi*, di Amleto Palermi

naturale innocenza. Il Signore fuma un grosso sigaro («Oh, quella meravigliosa piccola stanza», annota Pannunzio, «ch'è il suo studio, con la scrivania, la poltrona e la grande finestra che s'affaccia sul creato: quand'egli entra, due angiolesse stanno a mettere ordine; con lo straccio spolverano i mobili; hanno il grembiule, e le loro ali sono ricoperte di stoffa perché non si sporchino»); Noè appare in tuba, occhiali e impermeabile; il palazzo del Faraone è una specie di baracca da fiera e il «gran Re siede sul trono circondato da guerrieri in cheppì, caschi coloniali, berretti da ferroviere ed elmi di ferro»; e così via con altre infinite invenzioni.
«È difficile», scriveva Pannunzio, «poter dare attraverso le parole quel senso di candore e di forza, di potenza e di grazia che emana dalla visione del film.» Anche se scorre un po' lento, data la sua origine teatrale, «l'efficacia di certe scene, come per esempio quella che avviene in un tabarin negro tra musiche di jazz e frenetiche danzatrici, ha pochi confronti nella storia del cinema». E conclude: «A malgrado della cartapesta dei fondali preparati come quinte e degli stracci, o forse proprio con l'aiuto di essi, il film riesce dal principio alla fine una delicata e cristiana immaginazione che ha, in certo senso, gli stessi titoli di nobiltà e legittimità che avevano i nostri

primitivi, quando dipingevano appunto, nelle cappelle delle chiese, le storie del Vecchio e Nuovo Testamento».
Opere di questa specie e qualità, venute dopo *Alleluja!* di Vidor, non sono più ricomparse sugli schermi, e il critico se ne rammarica non senza ragione; e, dati i tempi, non stupisce che di giudizi favorevoli e quasi senza condizione egli ne abbia dati ben pochi. Pochissimi, poi, nei confronti delle pellicole italiane. Fa eccezione (ma non sarà, come vedremo, la sola) l'adesione concessa, anche se con qualche riserva, al film di un giovane poco più che ventenne, *Sentinelle di bronzo*, prima prova di Romolo Marcellini, accolta del resto con successo. È una storia che si svolge in Somalia fra gente di colore, scelta fra indigeni senza mestiere, e gente nostra, scelta, al contrario, fra professionisti del cinema e del teatro.
«Quelle somale irrequiete e palpitanti», osservava Pannunzio, «quei guerrieri solenni e spirituali, ci facevano pensare a spettacoli antichi e religiosi. Sullo sfondo delle pianure, sotto il cielo chiaro, tra le foreste, lungo i fiumi, questi attori non recitavano una parte, ma vivevano insieme alla natura secondo le tradizioni e i costumi di quei popoli.» Gli attori italiani mostravano invece di portare il peso delle loro convenzioni e abitudini professionali, che purtroppo non avevano niente a che vedere con l'atmosfera della storia, con una «natura così poetica e primitiva». In modo particolare Doris Duranti (dipinta di nero e verniciata «come un lampione» per sembrare un'indigena), «vicina alle sue compagne nere, stonava stranamente con le sue smorfie, i suoi falsi languori, i suoi sguardi da diva. Sembrava un'ocarina stridula e fioca in mezzo a un'orchestra di violoncelli».
Ma ciò che nell'adesione di Pannunzio a *Sentinelle di bronzo* appare importante non è soltanto perché il film si è tolto dagli studi di Cinecittà, quanto e piuttosto per avervi riscontrato un messaggio augurale per le sorti del nostro cinema. «Ogni giorno», scriveva, «ci accade di sentir qualcuno cercare giustificazioni alla debolezza e vanità del nostro cinema: e son per lo più ragioni tecniche che si enumerano, di fronte alle quali gli inesperti debbono chinare il capo afflitti e persuasi. O mancano i capitali, o mancano gli attori, oppure qualche macchina speciale e miracolosa, un riflettore, un carrello, una gru, un obbiettivo usato soltanto negli studi di Hollywood, e così via. E nessuno s'arrischia a confessare ch'è soltanto il talento, l'immaginazione, il gusto e la pazienza che mancano purtroppo. Nei riguardi degli attori, per esempio, *Sentinelle di bronzo* conferma quella regola che da tempo con fortuna è stata sperimentata e che invece tanto raramente si pratica da noi. Il cinema, cioè, può usare interpreti nuovi e anche inesperti; e spesso saranno questi i migliori.» Un film come *Sentinelle di bronzo* costituisce un piccolo e felice segnale e «potrebbe aprire anche in Italia una nuova

strada... Fra le tante vie che si aprono all'avvenire del nostro cinema, potrebb'essere questa tra le più certe, e, in fondo, meno costose».

Qualche settimana prima era andato in programma *Scipione l'Africano*, del cinquantenne Carmine Gallone, filmone costosissimo, cui non erano affatto mancati né i capitali, né gli strumenti tecnici adeguati. Ahimé, Gallone non era però un artista; se mai, appariva come la dimostrazione vivente che artisti non si può diventare, per quanti sforzi si facciano a questo fine, se non lo si è già nella culla. Il suo sforzo massimo lo mise in opera con *Scipione l'Africano*, dove cercò invano di conciliare il grande spettacolo con la "grande arte". Questa creatura ingombrante e tumultuosa, attesa come la riprova di una rinascita, caldeggiata dal regime "imperiale" perché doveva esaltarne il mito cui esso s'ispirava in quel momento, il mito della romanità invincibile, non fu di certo il capolavoro di Gallone, benché non gli fosse mancato il successo, in alto e in basso. Ma tra i suoi meriti (se alcuni ve ne furono, per altro del tutto involontari), si deve segnalare almeno quello di aver ispirato il capolavoro della critica negativa di Mario Pannunzio.

Compito assai pericoloso era il suo, eppure svolto, mi sembra, altrettanto brillantemente che sagacemente. Se di un film si può dar conto dovendosi affidare quasi soltanto alla maestria letteraria, ossia narrando l'esperienza di uno spettatore, che insieme con molti altri assiste sbigottito alla spettacolosa rievocazione di un grande fatto storico; e se questo è un metodo che può riuscire efficace a salvare, passando su terreni insidiati da temibili trabocchetti, la dignità e credibilità critica del cronista, questo è appunto il metodo che Pannunzio seppe onorare come nessun altro in tempi così difficili; se poi non sia il caso di dire che lo abbia inventato lui stesso.

Dal contesto della sua narrazione, strettamente connessa nelle giunture, nei passaggi e nei toni particolari, dove l'epico si confonde col parodistico e con l'ironico, non sarebbe facile isolare brevi citazioni (solo qualche riferimento al console romano che ha «la voce stanca e melodiosa» di Annibale Ninchi nella parte del titolo, e ad altri personaggi storici, che appaiono «rappresentati con assoluta mancanza di verità»). Ma, verso la fine, giudizi espliciti e netti, che riguardano l'intero complesso del lavoro, vengono pur dati senza esitazione. «In un certo senso, *Scipione* è il trionfo delle comparse del cinema; comparse organizzate, istruite, coordinate... Certo, in spettacoli che si basano su un'organizzazione prevalentemente industriale, l'arte spesso ha poco a che vedere... Meritevoli di lode sono senza dubbio gli sforzi per costruire un'ossatura a un'industria che ancora è così debole e sparsa come la nostra. Ma certo nessuno vorrà credere che *Scipione* sia riuscito un'opera d'arte.» Soltanto la folla delle comparse nella grande battaglia di Naraggara, o di Za-

ma, risulta la vera protagonista della pellicola. «Con questa gente, con questi attori ignoti», conclude Pannunzio, «...si potrebbe fare un film che tenesse conto anche dell'arte. Di *Scipione l'Africano* sono essi i soli interpreti che valgono, gli unici che, per quei brevi momenti che sono apparsi sulla scena, hanno recitato con naturalezza e verità. I soggettisti, gli sceneggiatori, il regista, forse non se ne sono accorti.»

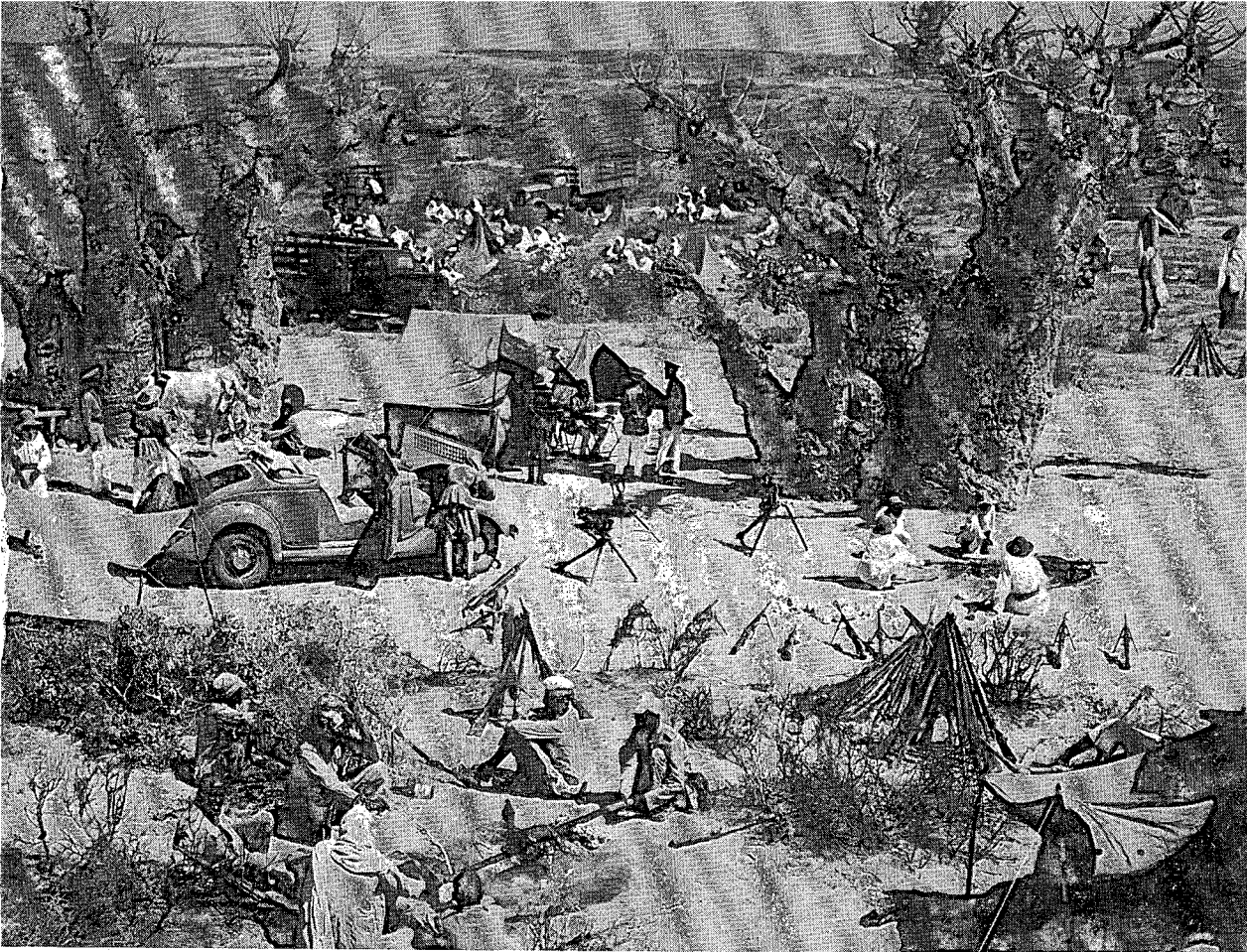
Un particolare non può sfuggire: Pannunzio tace il nome del regista benché questo sia, almeno in teoria, l'autore che dovrebbe riassumere in sé tutto il film e tutto il lavoro, da lui guidato, dei suoi collaboratori. Non è la prima volta che ciò accade nelle sue cronache, e non sarà nemmeno l'ultima. Tale anomalia, che a tutta prima sembra di carattere informativo, ha probabilmente un motivo più profondo: egli nomina infatti il regista tutte le volte ch'esso rappresenta un mondo, un linguaggio e insomma uno stile suo, ben definito e preciso; mentre non lo nomina quando tutto ciò non appare come la costante d'ogni sua opera o, in generale, delle sue opere. In questo caso sembra chiaro che la reticenza non è di tipo semplicemente informativo, ma che essa costituisce già un giudizio critico; ossia che il regista resta soltanto un uomo di mestiere e che i suoi film non hanno stile, né poesia.

Quando Pannunzio viene a parlare di *Luciano Serra pilota* (altro film compromettente, che si era valso della "supervisione" di Vittorio Mussolini), torna a dimenticarsi del regista, che era Goffredo Alessandrini; il quale, nella stesura dello scenario, aveva chiamato tra i suoi collaboratori anche il giovane Roberto Rossellini. E anche qui il cronista prende a considerare soltanto il film e il suo attore principale, alle prime prove, Amedeo Nazzari. Ma il tono della prosa non è più quello adottato nei riguardi di *Scipione*, anzi assomiglia esattamente al tono franco e polemico già assunto in favore di *Sentinelle di bronzo*. È chiaro che ancora una volta egli si trova davanti a una narrazione diversa, più fresca, vera, moderna, dalle solite amenità correnti, o dai monumenti della retorica; e perciò non manca di darle la sua adesione, se non in tutto, almeno in massima parte. Il finale eroico, che si svolge in Abissinia, e di cui ovviamente non parla, non gli è di certo piaciuto anche se ha apprezzato come sono descritte le scene di guerra, dove è la folla che diventa protagonista.

Qualche imbarazzo, è comprensibile, si sente serpeggiare tra le righe; tutto sommato però il giudizio è di compiacimento per quanto di nuovo si è saputo fare. «In questo senso, un film come *Luciano Serra* può insegnare molte cose, essendo un'opera ch'è riuscita non solo a scordare le vecchie strade piene di polvere seguite dai più, ma a segnarne di nuove, che si confanno all'indole del nostro pubblico, annoiato di tante nostre commedie musicali sentimentali e in-

sensate, di tanti capricci in dialetto... E gli applausi con cui è stato accolto il film stanno a testimoniare come non sia difficile dare un indirizzo diverso al nostro cinema...»
È sempre su questo tasto, dunque, e cioè cambiare, rinnovarsi, uscire dal provincialismo, guardare al mondo moderno con più talento, perspicacia e fantasia, che Pannunzio continua a battere con insistenza e con sincera passione. Purtroppo le occasioni favorevoli a intonare questo genere di musica non erano che poche e saltuarie. Un critico, per quanto esigente, è costretto a fare i conti con la realtà o le condizioni oggettive che il cinema gli mette sotto gli occhi. Non può occuparsi se non di quel che esiste e tocca ogni giorno. E per avere un'idea della futilità dei film correnti che il cinema italiano sfornava in quegli anni e che, appunto sotto l'aspetto cinematografico e teatrale (ma purtroppo soltanto in questo) sembravano anni divertenti, felici, sognanti, basterebbe dare un'occhiata alle ultime pagine della *Storia del cinema* di Francesco Pasinetti, pubblicata nel 1939 da «Bianco e Nero». Ci si trova davanti ad un vasto e ben documentato repertorio, fitto di titoli, nomi, dati, che soltanto ad elencarli potrebbero già costituire un giudizio storico pieno d'ironia, e abbastanza impietoso.
Prendiamone uno dei più applauditi, *La mazurca di papà* (in costume del 1895). Pannunzio, con la solita grazia pungente e senza rinunciare a qualche battuta di scherno, ne racconta per esteso la trama. Siamo a un ballo in casa di una certa marchesa: tutti si divertono, ridono, sorseggiano bevande, si scambiano motti di spirito «con voce fatua e melensa». Una giovane divorziata osa chiedere una sigaretta. Melnati, ragioniere libertino, ne è scandalizzato; e De Sica, tenente di cavalleria, lo accompagna con l'esclamazione «osteria!». «Quand'ecco, il padrone di casa avverte gli ospiti d'aver preparato una lieta sorpresa: infatti, ad un tratto, il lampadario centrale s'accende di una nuova luce: è l'elettricità.» A questo punto De Sica dice: «Cribbio»; e Melnati, incredulo, insinua: «Dura minga». Per tutto lo spettacolo Melnati ripeterà almeno venti volte «dura minga», e altrettante volte De Sica ripeterà «osteria!». E, giunto alla fine del suo racconto, al malizioso cronista non resta che concludere: «Lo spettatore (ossia egli stesso) che con molta pazienza ha assistito allo spettacolo e ha sorriso quando De Sica dice "cribbio" e ha forse apprezzato la grazia di certe ricostruzioni e la disinvolta scorrevolezza della regìa, si domanda a che scopo il film è stato eseguito». Non gli occorreva aggiungere altro: né fare il nome del regista, che era Oreste Biancoli, né dello sceneggiatore, benché fosse il proustiano Giacomo Debenedetti.
A un solo regista italiano del suo tempo, e particolarmente del tempo in cui svolse la sua attività di critico cinematografico, Mario Pannunzio riconosce, insieme ad uno stile proprio cui rimane sem-

pre coerente, anche un mondo morale proprio che osserva e descrive costantemente, sia pure nei limiti, del tutto consapevoli, delle sue capacità percettive e analitiche, psicologiche e sociologiche. Questo regista è Mario Camerini. Non gli è capitato di scrivere di lui se non in occasione di un solo film, *Il signor Max* (sceneggiato insieme con Mario Soldati). E naturalmente, secondo il suo metodo, e intendendo distinguere gli autori veri da quelli occasionali, gli artisti (anche se modesti) dagli esperti (anche se vistosi) del mestiere, è di lui che parla prima che del film.
Vi si possono leggere osservazioni senz'altro precise e calzanti. «È difficile che s'avventuri in un'impresa superiore o diversa dal suo temperamento, e, quand'anche ci si prova, riesce a risolvere ogni ostacolo in un linguaggio piano e senza strappi, che sfugge l'enfasi e si mantiene in un'aria discreta e familiare. Veramente, molto spesso, a vedere i lavori di Camerini, ci s'indispettisce un po' nel notare quella sua timidezza eccessiva, e quel circospetto pudore di chi si attiene al certo per paura dell'incerto. I suoi personaggi s'assomigliano tutti, anche se le situazioni cambiano. Per lo più, si tratta di giovani poveri che s'innamorano di fanciulle ricche, o di giovani ricchi che s'innamorano di fanciulle povere; e, in genere, il giovane, ricco o povero che sia, finisce sempre per sposare la fanciulla amata. Si adombra, in queste situazioni, una specie di satira di certi ambienti, e vi s'oppone la vita semplice e tranquilla di personaggi umili a quella pericolosa e fatua di altri più fortunati. Una satira molto lieve, che quasi chiede scusa di essere qua e là troppo mordente... Si comprende come questo suo dono di rappresentare con vivacità un ambiente che tanto bene conosce e che è caro alla sua fantasia, trovi la simpatia di un pubblico che vi si riconosce.»
Non è molto, forse; ma come ritratto in formato minimo di un regista cui non nega la sua stima, e anche, nell'esaminare la fragile storia del giornalaio che diventa "il signor Max" per ridiventare alla fine ancora giornalaio, la sua amabile ironia, sembra averne colto i tratti essenziali senza inoltrarsi in discorsi troppo seri, che d'altronde sarebbero stati fuori di posto. Fin dalla prima pennellata lo indica come il più sincero e il meno avventato dei nostri registi d'allora, con una fantasia nitidamente personale esercitata su un territorio che non può essere confuso con quello di nessun altro e che coltiva con uno stile finalmente consapevole dei propri limiti di azione ed espressione, e che, proprio per questo, riesce efficace e convincente. Non è poco, se si considerano le incertezze, le ambizioni sbagliate, le volgarità senza riscatto che lo circondano.
Nel suo andirivieni tra una sala e l'altra, e tra un cinema, inteso come carattere, stile, nazionalità, e l'altro, Pannunzio non ha avuto il tempo necessario (due anni, troppo pochi) per poter seguire il cammino di certi registi e vedere, di volta in volta, dove mettevano i pie-

Sentinelle di bronzo, di Romolo Marcellini

di. Senza dire che è già difficile, in taluni casi, per esempio nel caso di Hollywood, parlare di registi in quanto singole personalità responsabili delle opere che portano la loro firma. Certo, pur negli Stati Uniti, alcune personalità che riuscissero a sovrastare l'organizzazione industriale c'erano, sì, esistevano anche in quegli anni, ch'erano proprio gli anni trionfali del sistema di Hollywood e dell'enorme sua espansione internazionale. Non è difficile indicare qualche nome: Chaplin, Ford, Wyler, Capra, Vidor, Hawks, per esempio, i primi che mi vengono in mente.
Il cinema americano aveva svuotato l'Europa di lingua tedesca, e anche francese, dei suoi migliori ingegni e migliori attori; e Stalin, dal canto suo, stava provvedendo alla definitiva sepoltura del cinema sovietico, già tanto ammirato in Europa per le sue folgoranti novità d'ispirazione e d'espressione. Ma Hollywood, pur con le vitali importazioni europee, restava e intendeva restare fedele al mito americano e continuare a proporsi come un gran serbatoio di facili illusioni, per tutti, nella scalata al successo nella vita, alla ricchezza, alla felicità personale.
Evidentemente, queste non erano le storie narrate da Stroheim, da Chaplin, Ford, Wyler, Dupont ed altri registi, impegnati invece a

rappresentare le condizioni reali del paese, la sua storia vera, le sue inquietudini sociali, le sue segrete passioni. E così Pannunzio, dopo aver visto e ammirato *Palcoscenico* di La Cava, poteva scrivere: «Su cento film americani che ogni anno, su per giù, ci capita di vedere, trenta almeno vorremmo non averli mai visti...; sessanta li dimentichiamo tranquillamente col sonno riparatore della notte, come quei discorsi che si fanno in treno con persone che non s'incontreranno mai più; e dieci soltanto ci lasciano pieni d'ammirazione e d'invidia per le industriose qualità degli autori d'oltre oceano... Di tanto in tanto, per fortuna, ci giunge senza chiasso un'opera che riapre la porta alle speranze. Sono di ieri *Infedeltà* (Wyler), *Vendetta* (Le Roy), *Furia* (Fritz Lang); dove la vera natura dell'arte americana si rivelava con grande intensità, tutta volta a dare del costume immagini sicuramente tracciate e a portare sul piano della fantasia i motivi polemici o documentari della realtà». E oggi, ecco *Palcoscenico,* uno dei tanti film dedicati agli ambienti del teatro, ma non a quello sontuoso, luccicante e allegro di Ziegfeld; al contrario, vi si mostra come la smania e la caparbia volontà di successo e di gloria delle aspiranti attrici può diventare una specie di malattia contagiosa. E si assiste così, «come dietro alla lente d'ingrandimento, alle morbose agitazioni di alcune ragazze che nascondono, sotto un aspetto indifferente, una specie di rabbiosa infatuazione, una straordinaria follia, tali da spingere una di esse al suicidio».

Dicevo, un po' più indietro, che Pannunzio non aveva avuto il tempo necessario per seguire certi registi nel loro cammino. Ha potuto vedere molti film, italiani e soprattutto americani, di autori però sempre diversi l'uno dall'altro. Solo pochi film tedeschi: uno di Gerhardt Lamprecht, dedicato alla vicenda di Madame Bovary, che lo aveva indotto a lasciare la sala prima della fine; un altro, *La sonata a Kreutzer,* che, del tutto a sorpresa, gli ha procurato invece un entusiasmo mai prima, né dopo, manifestatosi tanto apertamente: per il decoro, l'intelligenza, la libertà, la poesia con cui il romanzo di Tolstoi appariva tradotto sullo schermo, interpretato da attori stupendamente bravi, Peter Petersen e Lil Dagover, il primo dei quali suscita in lui «un'ammirazione senza limiti». Stranamente il nome del regista Veit Harlan manca nell'articolo di Pannunzio. A Roma avevano presentato il film in una sala popolare della periferia, con scarso richiamo.

Qualche anno prima, a Parigi, aveva visto un Festival Pabst, ossia brani di film in onore del maestro tedesco, ad una serata in cui si dava per intero *L'opera dei quattro soldi,* che lo lasciò piuttosto deluso. I film di Pabst gli appaiono sempre frammentari, con pezzi però assai belli. A Roma, nel 1937, assisté alla presentazione di *Mademoiselle Docteur.* Fra tutti i film del maestro (il cui capolavoro, per unità e coerenza, resta sempre per lui *La tragedia della miniera)*

questo gli sembrò il più debole, un film «invecchiato e stremato». La stessa abilità del regista, «quel suo realismo un po' pesante e ossessivo, ci riportavano dieci anni addietro, in un'epoca che certamente è stata tra le migliori del cinema, ma che oggi, senz'altro, è finita. E non è a dire che, di tanto in tanto, una certa nostalgia ci prendesse, a rivedere ancora una volta quei vicoli stretti e bui, quei caffè fumosi, quei lampioni annebbiati, quei personaggi massicci e troppo espressivi, che resero celebre il cinema tedesco. Ma si trattava di brevi momenti. Subito dopo il fastidio e la stanchezza sopraggiungevano».
E dei francesi, che cosa aveva visto? Per cominciare un Abel Gance sul grande amore di Beethoven per la sua allieva Giulietta Guicciardi; interpretato dal vecchio Harry Baur, grondante retorica in perfetta sincronia col suo prolisso regista, suscitò la giusta repulsione da parte di un cronista il cui gusto per l'asciuttezza, la misura, la convenienza della lingua si poneva assolutamente dal lato opposto. E poi quattro film di Julien Duvivier. Nient'altro. Ma Duvivier resta l'unico regista su cui Pannunzio abbia potuto scrivere quattro volte, e perciò seguirlo per un certo tratto della sua carriera.
In Francia ancora dicono che questo regista sia stato sopravvalutato, ma non in casa propria, bensì all'estero, in Europa e persino in America. Può essere; e forse è vero almeno qui da noi, dove si fa troppo presto a entusiasmarsi delle apparenze. Pannunzio ha visto *La belle équipe*, e la prima impressione su Duvivier è stata favorevole: uno dei più esperti e onesti del cinema francese. «Il suo modo di vedere le cose è molto vicino a quello degli scrittori naturalisti del secolo scorso...» e fa pensare, nel suo stile analitico, preciso e un po' lento, a Zola e ai Goncourt. «C'è in lui la stessa inclinazione a rappresentare la folla anonima dei sobborghi cittadini, le taverne rumorose e affumicate, le case popolari, i balli campestri festosi e gremiti.»
Ma dietro a tutto ciò s'avverte qualcosa che non va. «Non sappiamo perché, e d'altra parte può essere soltanto una nostra sensazione, ma ci sembra che nei film francesi tiri di solito una cert'aria, un'aria particolarmente irrespirabile, che ha qualche somiglianza, per esempio, con quella che si avvertiva negli stabilimenti della vecchia Cines. Quando assistete a un film francese vi par quasi d'intravvedere, proprio là dietro lo schermo, quell'insieme raccogliticcio e provvisorio, che viene di solito ordinato alla meglio... Se sia colpa del regista o degli attori, dei produttori o dell'organizzazione industriale, o di tutti messi insieme, è difficile dire. Fatto si è che quando anche nelle opere migliori — come questo film, ricco per molti lati di poetiche qualità — voi vedete quell'incertezza, quel fare impacciato, quelle povertà nelle invenzioni e nel racconto, non potete non provare una specie di malessere e una sfiducia senza li-

miti per le sorti di questo povero cinema europeo.»
Tale scoramento era forse dovuto all'inevitabile confronto con le opere migliori che venivano in Europa dagli Stati Uniti, dietro le quali, invece, s'intravvedevano strutture perfette, lucidità d'intenti, corrispondenza esatta tra questi e i risultati ottenuti; e invenzioni, anche nei dialoghi, talora più che apprezzabili. Ma spesso l'arte, l'atmosfera espressiva di quei film, non eguagliavano in ariosità o in vigore d'immagini quelle che emanavano, ad esempio, le migliori opere di Renoir, o perfino del nebbioso e ambiguo Carnet, se poi non si voglia nominare il suo chiaro maestro Feyder. Tutto questo, ad ogni modo, si può forse dire più facilmente oggi, con la freddezza consentitaci da un considerevole "recul", che non allora, a caldo, e senza un'informazione compiuta.
Sei mesi dopo, il secondo film di Duvivier che Pannunzio analizza e chiosa è *Il bandito della Casbah*, ch'ebbe tanto successo, ma che non gli piacque affatto. «Altra volta, a proposito di questo regista», egli scrive, «ci venne fatto il nome di Zola o Maupassant; aggiungiamo adesso i nomi di Céline e magari di Malraux. Ma il risultato è sempre il medesimo. Una specie di romantica rivalutazione del fuorilegge, un realismo torbido e cieco», ispirati ad una letteratura deplorevole. «Abbiamo letto che l'autore del soggetto è un poliziotto. Ci si aspetterebbe almeno un racconto veritiero. Ahimé, nemmeno i poliziotti dicono più la verità. Invece di una conoscenza sicura e documentata, ecco che mostrano un'immaginazione arbitraria e sconvolta.» Insomma, Pépé-le-Moko, il bandito sentimentale, nostalgico e annoiato, non è veritiero, e anziché venir fuori dal labirinto della malavita algerina, sembra piuttosto balzare dalle pagine sofistiche della *Nouvelle Revue Française*.
Ma ecco, poi, *Carnet de bal*, dove il critico si accorge che la base culturale, o meglio letteraria, di Duvivier, è di una lega assai più scadente. «Su Duvivier», scrive, «grava una specie di equivoco. Molti lo scambiano per un artista e molti, tra noi, applaudono la bassa letteratura a cui s'ispira, credendola nuova e moderna... Ottant'anni fa Eugenio Sue era considerato un grande romanziere, e, per quel che riguarda il cinema, c'è ancor oggi chi giura nella grandezza di Abel Gance. La retorica di Duvivier è assai più modesta, ma altrettanto ambigua e fastidiosa... Incerto fra un realismo minuto e oppressivo e un vago estetismo, Duvivier invano cerca di mescolare nelle sue opere elementi disparati e contrastanti. Mai raggiunge l'unità, perché la sua fantasia è sterile e magra, e il suo gusto assai povero.»
Si sa che il film è costituito da sette episodi, legati fra loro da un artificioso pretesto; una vedova «che rincorre i fantasmi del passato e, con l'esattezza di un commesso viaggiatore, si reca di luogo in luogo in cerca degli uomini che l'hanno amata». Uno per uno li ritrova tutti, s'accerta che tutti sono finiti in malo modo, restando

Assia Noris, Carlo Campanini e Piero Lulli in *Una storia d'amore*, di Mario Camerini

però sempre al di fuori della scena come una spettatrice impassibile, e allontanandosene di volta in volta «senza che la sua presenza abbia portato qualche mutamento nella vicenda». In un solo episodio, il più riuscito, l'arrivo della vedova è determinante. Per i restanti non si sa mai bene che cosa essa voglia nella sua fredda e quasi disumana ricerca. Tali vicende non nascondono affatto alcuna sconsolante filosofia della vita, ma piuttosto una fantasia inquinata da cattiva letteratura. Il regista, insomma, si dimostra qui ancor più incerto del solito, perfino con strani e vani ricorsi ai luoghi comuni del vecchio cinema d'avanguardia. E Pannunzio finisce col concludere: «Quando Duvivier vuol essere comico s'ispira a René Clair, quando drammatico, crudo, realistico, a Pabst e ai russi. E in questo procedere, non fa che divulgare e immiserire il loro stile».
Come si vede, quanto più cerca di salire nelle ambizioni inventive e tanto più, invece, il povero Duvivier precipita, non diversamente da chi s'arrampica su un ripido monte di sabbia. Ma non tutto sembra perduto, per lui, nei confronti del suo critico disingannato. Due o tre settimane più tardi, infatti, Pannunzio si trova ancora una volta davanti a lui per il film *Poil de carotte* (che Duvivier aveva già diretto, anni addietro, in edizione muta). In questo caso, però, la partita

fra loro si svolge in modo diverso, meno duro e spietato, e assai più indulgente, perché la base letteraria del film è più solida e nobile: il romanzo omonimo di Jules Renard. Si notano bensì, e ancora, non lievi difetti, ma intanto Pannunzio gli riconosce che *Pel di carota* è un'opera da collocare «tra le migliori che la cinematografia ci abbia dato in questi ultimi anni», anche se con questo non vuol attribuire al regista un merito soverchio. Renard è stato per lui determinante: l'ha salvato «da quell'incerto e manierato estetismo che ha illanguidito i suoi ultimi film». E torna così a presentarsi, meglio che in ogni altra occasione, un naturale e volonteroso descrittore degli ambienti che gli sono familiari. La rappresentazione della provincia e della campagna francese, ad esempio, «è assai poetica e delicata; e il regista mostra d'essersi avvalso, oltre che dell'opera di Renard, di quel tono e di quell'atmosfera paesana che il romanzo naturalista francese aveva evocato».

L'ultima riserva non è molto benevola: «La particolare retorica di Duvivier, la retorica del realismo, traspare qui di tanto in tanto, seppure più nascosta del solito. E in special modo nelle scene in cui la rappresentazione vuol essere dolorosa e commovente. Mentre, nel romanzo di Renard, fantasia e verità s'equilibrano e il talento poetico dello scrittore nobilita le osservazioni minute e troppo veridiche, qui la volontà d'esser vero e umano porta vicino al melodramma, e a un tratteggiar le cose in un solo colore, buio, fangoso e opaco».

Si noterà come il linguaggio critico e il lessico di Pannunzio fossero lontani da quelli correnti dei critici cinematografici suoi coevi; egli era infatti un letterato, nutrito di buone letture letterarie, prima che uno scrittore di cose specificamente cinematografiche; perché il cinema, diceva, nonostante la meccanica insita nei suoi mezzi linguistici, rientra sempre nell'arte di narrare, di descrivere, di creare immagini con le luci, il movimento, le prospettive, che nel cinema appunto prendono il posto delle parole. Ma le parole da lui dedicate al cinema furono in numero infinitamente maggiore rispetto a quelle spese per qualsiasi altro oggetto: per la politica, ad esempio, la cui passione, alcuni anni dopo, lo rapì in modo definitivo e totale.

Il 25 luglio 1943 lo tolse per sempre dalle possibilità di fare anche il regista cinematografico, che pure aveva per alcun tempo coltivato fino a quella data; forse, senza mai crederci sul serio, e dedicandosi intanto, dopo la soppressione d'autorità anche di «Oggi» diretto insieme con Arrigo Benedetti e che aveva preso il posto di «Omnibus», a lavori di più facile accesso come quello di sceneggiatore. E così, nel 1939, fu tra gli scrittori, con Camerini, Castellani, Soldati, Perilli, del film *Grandi magazzini*, diretto dallo stesso Camerini; e, nel medesimo anno, collaborò al copione di un secondo film di Camerini, *Il documento*. Più tardi (1942), un terzo contributo al lavoro di

Camerini per *Una storia d'amore*, che sceneggiò insieme con me e col regista (successivamente ci furono ritocchi dovuti ad altri collaboratori).
Pannunzio allora abitava con i suoi genitori al numero 62 di via Lucrezio Caro, in Prati, e serbo ancora vivo il ricordo che ogni mattina mi recavo da lui a stendere scene e dialoghi d'una vicenda che non ci convinceva troppo, e della quale discutevamo spesso col nostro amico regista, fermissimo, invece, nelle sue convinzioni. Nemmeno Assia Noris, che desiderava una parte meno sentimentale delle solite, riusciva a smuoverlo. Invano l'attrice pregava il marito: «Mario, meno lacrime e sorrisi; finalmente un po' più di cattiveria per me!» Niente da fare. Può darsi che avesse ragione lui, ma il film non riuscì tra i suoi migliori, né tra i migliori di Assia.
Nel 1940, con la guerra e la penuria che incombevano, Pannunzio s'era applicato, non da solo, a sceneggiare due film di Duilio Coletti, regista di qualche esperienza ma non eccelso, *La maschera di Cesare Borgia* e *Capitan Fracassa.* E infine, nel 1952, chiuse questa sua breve e un po' evasiva carriera cinematografica con qualche buon suggerimento alla sceneggiatura, cui aveva partecipato anche Sandro De Feo e altri, di *Europa 51,* un film importante nella tematica, ma forse il meno congeniale alle qualità di Roberto Rossellini.
La caduta della dittatura, comunque, e per il sopraggiungere d'interessi più urgenti, lo aveva allontanato dalle letture e dalle possibili aspirazioni letterarie, ch'erano state sempre per lui le cose più attraenti e insieme pudiche e segrete. Alla vigilia di tale caduta, tra una sceneggiatura e l'altra, aveva scritto un bel saggio su Tocqueville, uno degli autori più amati nel nostro gruppo e che «Il Mulino» ripubblicò nel giugno del 1968 per ricordare, nel modo forse più appropriato, la sua scomparsa. Qualcuno avrebbe potuto domandarsi se la sopravvenuta passione politica avesse cancellato in lui il rimpianto per le cose letterarie; no di certo, nonostante il suo impegno ai lavori della Consulta e alla direzione del «Risorgimento liberale». La letteratura era stato il suo amore di gioventù, uno di quelli che non si dimenticano. E d'altra parte la politica, per la quale patì anche il carcere durante la clandestinità, in ultimo non mancò neppur essa d'infliggergli qualche dolorosa puntura morale, di suscitare nel suo animo un vago senso di vanità, un certo sconforto, anche se coperto da un sorriso di speranza.
Allorché decise di sospendere le pubblicazioni del «Mondo», il vero indimenticabile capolavoro della sua vita, provò, insieme con un sentimento di tristezza, anche un sollievo inaspettato. In una breve lettera inviatagli in quei giorni, confessò a Flaiano di essere «uscito da un tunnel, dopo un viaggio sedentario di diciotto anni. Non ho potuto affacciarmi nemmeno al finestrino. Chi l'avrebbe detto nel 1949? E chi l'avrebbe detto nel 1932 (o 1933?) quando facemmo il

primo «Oggi», che sarei diventato un "eterno direttore", io che pensavo alla letteratura, alla pittura, al cinema, e dei giornali leggevo soltanto gli elzeviri, e pensavo magari a scriverne anch'io? Ma ora sono libero, grazie a Dio».
Cosa significa, dunque, questo senso di liberazione, che gli procurava tanto piacere? Egli tornava alla sua libreria; tornava a leggere, a studiare, forse a prendere appunti e a delineare nuovi progetti, magari per un altro giornale. Sarebbe stato il sesto; perché, oltre a quelli già ricordati, aveva fatto nel 1935, insieme con Antonio Delfini, «Caratteri», una rivista mensile di cui uscirono solo quattro numeri e dove scrivevano, con loro, Moravia, Landolfi e altri giovani ventenni. E quando, di lì a poco, purtroppo dové lasciare anche la vita, non dimenticò di portare con sé nella tomba, lo vidi con i miei occhi, un gran libro di letteratura, *I promessi sposi*, che del resto poteva dirsi il suo "livre de chevet".

Elenco dei film recensiti da Mario Pannunzio in «Omnibus»

Anno I (1937)

N. 1 - 3 aprile	*Il giardino di Allah* di Richard Boleslawski
N. 2 - 10 "	*Pascoli verdi* di Marc Connelly
N. 3 - 17 "	*La donna del giorno* di Jack Conway
N. 4 - 24 "	*Un grande amore di Beethoven* di Abel Gance
N. 5 - 1 maggio	*La bella compagnia* di Julien Duvivier
N. 6 - 8 "	*Amore in corsa* di W.S. Van Dyke
N. 7 - 15 "	*Per colpa di Otello* (Men not are gods)
N. 8 - 22 "	*Donne di lusso* di Busby Berkeley
N. 9 - 29 "	*Follie d'inverno* di George Stevens
N. 10 - 5 giugno	*La canzone del fiume* di John Cromwell
N. 12 - 19 "	*Primavera* di Robert Z. Leonard
N. 13 - 26 "	*Il peccato di Lilian Day* di Marion Goering
N. 14 - 3 luglio	*La moglie del nemico pubblico* di Nick Grinde
N. 19 - 7 agosto	*La stella di Broadway* di George Jacoby
N. 24 - 11 settembre	*Nina Petrowna* di Wenceslaw (o Victor) Tourjansky
N. 25 - 18 "	*Il sigillo segreto* di William A. Seiter
N. 27 - 2 ottobre	*I due misantropi* di Amleto Palermi
N. 28 - 9 "	*I condottieri* di Luis Trenker
N. 29 - 16 "	*Il maggiordomo* di Leo McCarey
N. 30 - 23 "	*Regina della Scala* di G. Salvini e C. Mastrocinque
N. 31 - 30 "	*Il bandito della Casbah* di Julien Duvivier
N. 32 - 6 novembre	*Scipione l'Africano* di Carmine Gallone
N. 33 - 13 "	*Orizzonte perduto* di Frank Capra
N. 34 - 20 "	*Mademoiselle Docteur* di G.W. Pabst
N. 35 - 27 "	*Il signor Max* di Mario Camerini
N. 36 - 4 dicembre	*La fossa degli angeli* di C.L. Bragaglia
N. 37 - 11 "	*Sentinelle di bronzo* di Romolo Marcellini
N. 38 - 18 "	*Il feroce Saladino* di Mario Bonnard
N. 39 - 25 "	*Angelo* di Ernst Lubitsch

Anno II (1938)

N.	1 - 1 gennaio	*Sorgenti d'oro* di Ruben Mamoulian
N.	2 - 8 "	*La buona terra* di Sidney Franklin
N.	3 - 15 "	*Il conte di Bréchard* di Mario Bonnard
N.	4 - 22 "	*La figlia perduta* di Alfred Santell
N.	5 - 29 "	*Il demone del giuoco* di Fedor Ozep
N.	6 - 5 febbraio	*Eravamo sette sorelle* di Nunzio Malasomma
N.	7 - 12 "	*Avventura a mezzanotte* di Archie Mayo
N.	8 - 19 "	*Carnet di ballo* di Julien Duvivier
N.	9 - 26 "	*La contessa Alessandra* di Jacques Feyder
N.	10 - 5 marzo	*La mazurca di papà* di Oreste Biancoli
N.	11 - 12 "	*Pel di carota* di Julien Duvivier
N.	12 - 19 "	*I Marx* (né titolo né regista)
N.	13 - 26 "	*La fine della signora Cheyney* di Richard Boleslawsky
N.	14 - 2 aprile	*Uragano* di John Ford e *L'isola delle perle* di James Hogan
N.	15 - 9 "	*La grande città* di Frank Borzage
N.	16 - 16 "	*L'allegro cantante* di Gennaro Righelli
N.	17 - 23 "	*I filibustieri* di Cecil B. De Mille
N.	18 - 30 "	*È nata una stella* di William A. Wellmann
N.	19 - 7 maggio	*Solo per te* di Carmine Gallone
N.	20 - 14 "	*Vendetta* di Mervyn Le Roy
N.	21 - 21 "	*L'ottava moglie di Barbablù* di Ernst Lubitsch
N.	22 - 28 "	*Furia* di Fritz Lang
N.	23 - 4 giugno	*Pietro Micca* di Aldo Vergano
N.	24 - 11 "	*Madame Bovary* di Gerhardt Lamprecht
N.	25 - 18 "	*Elena studentessa in chimica* di J.B. Lévy e M. Epstein
N.	26 - 25 "	*Infedeltà* di William Wyler
N.	27 - 2 luglio	*Mitsuko, la figlia del Samurai* di Arnhold Fanck
N.	28 - 9 "	*Sono innocente* di Fritz Lang
N.	30 - 23 "	*Il magnifico bruto* di John G. Blystone
N.	31 - 30 "	*Il nemico dell'impossibile* di Busby Berkeley
N.	32 - 6 agosto	*La sonata a Kreutzer* di Veit Harlan
N.	33 - 13 "	*Il mistero del ranch* di David Howard
N.	39 - 24 settembre	*L'argine* di Corrado D'Errico
N.	40 - 1 ottobre	*Palcoscenico* di Gregory La Cava
N.	41 - 8 "	*Partire* di Amleto Palermi
N.	42 - 15 "	*Sotto la Croce del Sud* di Guido Brignone
N.	43 - 22 "	*Hanno rapito un uomo* di Max Ophüls
N.	44 - 29 "	*L'ha fatto una signora* di Mario Mattoli
N.	45 - 5 novembre	*Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini
N.	46 - 12 "	*Verdi* di Carmine Gallone
N.	47 - 19 "	*Maria Walewska* di Clarence Brown
N.	48 - 26 "	*Jeanne Doré* di Mario Bonnard
N.	49 - 3 dicembre	*La modella mascherata* di Robert Z. Leonard
N.	50 - 10 "	*Fuochi d'artificio* di Gennaro Righelli
N.	51 - 17 "	*Incantesimo* di George Cukor
N.	52 - 24 "	*La signora di Montecarlo* di Mario Soldati
N.	53 - 31 "	*Biancaneve e i sette nani* di Walt Disney

Anno III (1939)

N.	1 - 7 gennaio	*Ettore Fieramosca* di Alessandro Blasetti
N.	2 - 14 "	*Inventiamo l'amore* di Camillo Mastrocinque
N.	3 - 21 "	*Mille lire al mese* di Max Neufeld
N.	4 - 28 "	*Lotte nell'ombra* di Domenico Gambino

Peter Kubelka, scultore del tempo

Stefano Masi

Un mosaico tra passato e futuro

Peter Kubelka comincia a lavorare al suo primo film nel 1954, ma vi si applica con grande impegno solo nell'estate che separa i due anni del corso di regia al Centro sperimentale di cinematografia. Egli ha alcune idee di sceneggiatura e per la produzione decide di affidarsi al suo amico Rudolf Malik[1], un giovane prete che si interessa di cinema. In realtà, Peter non crede troppo all'utilità di un lavoro di sceneggiatura. Anzi, lo trova sinceramente "letterario". Ma sa bene che alla presentazione di una buona sceneggiatura è legata la possibilità di ottenere finanziamenti da organizzazioni come la Caritas o la Croce Rossa. Per questo motivo, d'accordo con l'amico Malik, stila un soggetto abbastanza dettagliato[2] sui problemi di un uomo che vive ai margini della società, una specie di vagabondo, innamorato di una ragazza che lo respinge e gli preferisce un altro, ricco e affascinante. Di questa sceneggiatura iniziale nel film si ritroverà ben poco, solo una traccia abbastanza esile che serve da supporto al mosaico di impressioni che è *Mosaik im vertrauen.*
Ma il primo film di Peter Kubelka non è solo un mosaico intimista di eventi che producono impressioni, è anche il collage di frammenti di un cinema denso e compatto, un mosaico nel quale è lecito leggere in trasparenza molte aperture del Kubelka futuro e intravedere la direzione che prenderà la sua riflessione sui medium. Anzi, dietro le "imperfezioni" e la provvisorietà formale di *Mosaik im vertrauen* è più facile scoprire quel mondo personale di sentimenti che il film-maker viennese continuerà ad esprimere nelle opere successive, senza praticamente mai mutarne la sostanza interiore, ma in forme sempre più vicine ad una perfezione cristallina e chiusa.
Così, in questo film d'esordio è possibile individuare con grande

[1] Rudolf Malik era anche scrittore di testi e manuali religiosi.

[2] Questa sceneggiatura è andata perduta.

Peter Kubelka al lavoro

chiarezza uno dei temi fondamentali di tutta la sua opera, quello della solitudine dell'uomo. In *Adebar*, il film successivo, che egli realizzerà tra il 1956 ed il 1957, questa stessa immagine della solitudine apparirà condensata, rarefatta, pietrificata quasi. E c'è da considerare che tra *Mosaik im vertrauen* e *Adebar* c'è un lungo cammino teorico che c'introduce al Kubelka della maturità e ai grandi temi della costruzione monumentale. In *Mosaik im vertrauen* appare pure il motivo della "separazione", motivo che viene espresso, oltre che nel soggetto, pure nella composizione dell'immagine. E particolarmente in due inquadrature, situate l'una al principio e l'altra alla fine del film. Entrambe le inquadrature sono di esterno. Anche se rappresentano luoghi diversi, la loro struttura è assolutamente simile: in entrambe, infatti, una massiccia forma di cuneo separa i due personaggi racchiudendoli ciascuno in un'area che non può comunicare con l'altra. Sia nell'una che nell'altra troviamo il personaggio protagonista, il vagabondo, interpretato dalla jugoslavo Peter Poutnik, compagno di corso di Kubelka al Centro sperimentale di cinematografia. Nella prima inquadratura, accanto al vagabondo, vittima della "separazione", c'è una giovane donna; nella seconda, invece, compare il ferroviere che scaccia l'uomo. Il motivo della "separazione" è qui espresso in maniera ingenua, è sì un problema universale, ma ciò traspare più dal racconto che non dalla costruzione cinematografica. Siamo ancora lontani dalla fisicità del Kubelka "monumentale" e dalla violenza di opere come *Adebar*.
In un certo senso, conoscere *Mosaik im vertrauen* serve a farci ammirare di più la densità delle opere successive, quasi che il film avesse una doppia vita: una propria esistenza di opera in sé compiuta ed un'altra funzione, strumentale, cioè la spuria funzione di «istruzioni per l'uso» del cinema di Kubelka. Di fatto, questo film fa un po' da ponte tra un cinema narrativo, ancora drammaturgico, che per il film-maker viennese è il cinema del passato, e l'idea di cinema che egli va sviluppando. *Mosaik im vertrauen* effettivamente appare ancora legato ad una concezione "naturalistica" del cinema: vi si ritrova una certa tendenza alla messa in scena (si tratta di una messa in scena assai semplice, "primitiva", quasi ingenua), lo sforzo di sviluppare una drammaturgia cinematografica e di servirsi della direzione degli attori come di uno degli elementi portanti della costruzione filmica. Ma, nello stesso tempo, si avverte pure lo sforzo di superare tutto ciò. Da questo punto di vista *Mosaik im vertrauen* è il più sperimentale tra i film di Kubelka. Anzi, si tratta dell'unico tra i suoi film al quale calzi la definizione di "sperimentale", nel senso che è l'unico del quale si possa davvero parlare come di un terreno di collaudo, come di un'opera che porta ancora ben impresso il marchio di una ricerca formale, della "prova" e della sperimentazione che stanno a monte del lavoro creativo vero e proprio.

Nel periodo nel quale realizza questo suo primo film, Kubelka è ancora alla ricerca di una sua personale posizione, alla ricerca di un proprio modo di intendere ed usare il cinema. *Mosaik im vertrauen* testimonia questa ricerca ed è esso stesso il luogo nel quale alcune verifiche vengono sperimentate: in un'inquadratura, per esempio, Kubelka costruisce l'immagine in modo che l'attore, appoggiato ad una barriera, "posi" il gomito sul bordo del fotogramma, come se si affacciasse alla finestra dello schermo. Quest'effetto non riuscì perché, pur avendo costruito perfettamente l'immagine, ciascuno dei vari mascherini (in ripresa, in stampa e, infine, in ogni proiezione) tagliava una piccola "fetta" dell'immagine. Attraverso quest'esperienza, Kubelka comprese che il cinema non può fondarsi sulla sostanza delle "cose" messe dentro l'immagine. «Dove il cinema è debole», dichiarerà[3], «è proprio nell'immagine. L'immagine che ci dà il cinema è brutta, bruttissima a paragone di quella dei materiali preziosi, li polverizzavano e le loro immagini restavano luminose per 500 anni! E guardate, invece, l'immagine del cinema, sporca, graffiata...!»

In *Mosaik im vertrauen* troviamo, in germe, mescolate e quasi indistinte, assolutamente non armonizzate tra loro, le due istanze fondamentali (dal punto di vista della costruzione) del Kubelka futuro: quella metrica e quella di composizione. Tutta la successiva produzione del film-maker viennese è divisa tra queste due tendenze, tra questi due metodi, in sé opposti, di costruzione. Essi segneranno l'unica linea di demarcazione all'interno di una produzione profondamente unitaria e appariranno conciliati solo in *Pause!*, film presentato per la prima volta al pubblico nel gennaio del 1977.

L'istanza metrica nasce dalla volontà di sfruttare l'estrema precisione dell'apparato cinematografico. «Nel suo ritmo il cinema è regolare», dichiarerà molti anni dopo la realizzazione di *Mosaik im vertrauen*[4], «preciso, invariabile. Se decido che fra 739/24 di secondo lo spettatore dovrà vedere una luce rossa, sono assolutamente sicuro che il cinema mi darà ciò: conto 739 fotogrammi, quindi metto un fotogramma rosso. Mi posso completamente fidare: *sarà luce rossa*». Riaffiora qui la centralità del concetto di "tempo". Il sogno che il cinema possa dominare il dominatore della vita Kubelka comincia a coltivarlo sin dal suo esordio, anche se in maniera alquanto confusa. Dividere l'eternità in ventiquattresimi di secondo e *lavorare* il tempo: questo è il suo progetto. Che cos'è, dunque, il cinema metrico di Peter Kubelka? È un cinema che riesce a strutturare me-

---

[3] Stefano Masi e Antonio Fiore: *Il suono, l'immagine e l'articolazione*, in «Cinemasessanta», n. 123, settembre-ottobre.

[4] Ibid.

tricamente la successione delle immagini, senza temere quel meccanismo e quell'automatizzazione derivanti da regole "imposte" che spaventano tanto i montatori dell'industria cinematografica; è un cinema fondato sulla volontà di "contare" il numero dei fotogrammi per giungere a forme perfettamente misurate; è un cinema che sogna il sogno musicale dell'armonia matematica tra gli elementi del cosmo; è un cinema — strano a dirsi — "orfico" e pitagorico, che non a caso lega certi spunti religiosi ed il concetto di estasi al rispetto di leggi numeriche prestabilite.
Parlando del raggiungimento dell'estasi quale fine naturale cui l'arte deve tendere, Kubelka mette l'accento sul concetto di ripetizione ritmica e ci ricorda che uno dei migliori metodi per raggiungere l'estasi è la litania, cioè la preghiera basata sulla ripetizione continua di un'invocazione "monotonale" alla quale si alterna una frase il cui contenuto è una variante: «Rosa mystica ora pro nobis. Domus aurea ora pro nobis...». La religione e l'arte hanno uno scopo comune: il raggiungimento dell'estasi. Questa singolare equivalenza non fa altro che confermarci il fatto che un profondo e personalissimo sentimento della religiosità sta alla base del cinema di Peter Kubelka. Non siamo di fronte al misticismo pitagorico di "Tutto è numero" o alla sua trasposizione in arte; ma non siamo neanche tanto lontani da certi concetti, come quello orfico di *entusiasmo*, il quale «etimologicamente significa l'ingresso del dio nel suo adoratore»[5] e sembra avere qualcosa in comune con l'idea che Kubelka ha del cinema, laddove lo descrive come «un grembo nel quale [...] siamo in attesa di un grande evento e, nel momento in cui il film prende l'avvio, nasciamo in un altro mondo, quello che l'autore ha creato per noi»[6].
L'idea a cui il progetto "metrico" di Kubelka fa riferimento, a partire dalle idee germinate sul terreno di *Mosaik im vertrauen*, è quella di un cinema legato ad una religiosità primitiva, che si sviluppa attorno a principi e a quesiti elementari, una religiosità che parte dalla natura e alla natura ritorna[7] in una forma rarefatta e sublimata, una religiosità che si muove in un'ottica decisamente pagana.
In realtà, di costruzioni "metriche" *Mosaik im vertrauen* ne presenta poche. Anzi, possiamo dire che non vi compare nessuna costruzione rigorosamente misurata, del tipo di quelle presenti nei successivi *Adebar*, *Schwechater* e *Arnulf Rainer*, ma si avverte la tendenza a

[5] Bertrand Russel: *Storia della filosofia occidentale*, Milano, 1942.

[6] Questo brano è tratto da un'intervista a Kubelka riportata in «Domus», n. 497, aprile 1971.

[7] Non a caso Mekas scrisse: «Il cinema di Kubelka è come un pezzo di cristallo: non sembra cosa prodotta dall'uomo». E, del resto, lo stesso Kubelka ha dichiarato in più d'una occasione di lavorare sulla base dell'osservazione della natura.

dare un ritmo scandito al montaggio, in special modo in una lunga sequenza situata nella parte centrale del film. Procedendo ad un'analisi numerica sulla sequenza, è possibile riscontrare la ricorrenza di un elemento fisso, pari ad un'estensione di tre fotogrammi, alternantesi con un elemento variabile secondo il seguente schema:

A B C B D B E B F B G B H B[8]

Le immagini si sviluppano secondo lo schema sopra riportato per una durata complessiva di circa cinque minuti, vale a dire quasi un terzo della durata complessiva del film intero. Sul piano del contenuto queste forme ricorrenti in gruppi di tre fotogrammi rappresentano elementi fissi ricorrenti: un uomo che avanza lungo i binari della ferrovia, il primo piano di un altro uomo, l'immagine di una donna. L'inquadratura dell'uomo che avanza lungo i binari si alterna nella sequenza alle altre due secondo il seguente schema:

A B A C A D A E A F A G

Procedendo sulla base di una simile analisi del testo filmico, molte altre scoperte potrebbero esser fatte nella logica ritmica che qua e là fa capolino tra le righe di *Mosaik im vertrauen.*
Una volta individuata l'istanza metrica nel primo lavoro di Peter Kubelka, cerchiamo di precisare la natura dell'altra componente formale del film, cioè quella alla quale avevamo prima accennato come «istanza di composizione». Esaminiamone subito un esempio concreto: la sequenza che ci mostra la «catastrofe cinematografica»[9]. Vi è una vera catastrofe cui nel film si fa riferimento, cioè il tremendo incidente accaduto durante un Gran Premio automobilistico a Le Mans (era l'epoca eroica di Fangio), nel corso del quale un'automobile volò sul pubblico uccidendo molti spettatori. A Kubelka l'evento in sé non interessava affatto. Egli operò in modo da costruire un evento che non apparteneva più alla realtà. Ecco come è organizzata la "sua" catastrofe: egli ci fa vedere prima un'automobile avvicinarsi ad un ostacolo, poi uno scambio ferroviario e infine una luce che brilla. Questa è l'esplosione del tutto ricostruita e del tutto artificiale. Subito dopo vediamo le immagini di repertorio del-

---

[8] In realtà, gli elementi della serie hanno in alcuni casi una durata di quattro fotogrammi anziché tre. L'incidenza di questi veri e propri "errori" nella serie è minima e fa pensare a quelle piccole imperfezioni che nei laboratori di stampa sono così frequenti. La circostanza, però, ci introduce ad un altro problema fondamentale nell'esame del cinema di Peter Kubelka, cioè il mito della perfezione "matematica", "da computer", delle sue opere. A questo problema dedicherò più spazio in seguito, dopo aver trattato dei film propriamente "metrici".

[9] È questa l'espressione con la quale Kubelka si riferisce alla sequenza.

la vera catastrofe: sono le immagini successive al tragico volo. Non udiamo però il rumore dello schianto né le grida di terrore delle vittime, ma solo una voce querula che si lamenta infastidita come quella di un uomo al quale abbiano pestato un piede.
Ci troviamo di fronte ad una "costruzione" assolutamente semplice, la quale tuttavia ci fa capire in che direzione vada l'istanza compositiva del cinema di Kubelka: ricostruzioni artificiali, al limite del collage visivo-sonoro, impiego di materiali eterogenei, ad elaborare situazioni assolutamente non traducibili in forma letteraria. Kubelka non aveva mai letto gli scritti di Ejzenstejn. Anzi, trovava i suoi film decisamente "intellettuali"; eppure il progetto kubelkiano di cinema di composizione non può non farci pensare al progetto di *montaggio intellettuale* che il regista sovietico elaborò molti decenni prima. Con Kubelka ci troviamo di fronte allo stesso rifiuto della drammaturgia e del naturalismo che emergeva dalla riflessione ejzenstejniana. Tuttavia ciò non vuol dire che il film-maker viennese abbia rielaborato o si sia ispirato alle teorie del regista di *Ottobre;* piuttosto vuol dire che, dopo gli sforzi compiuti da Ejzenstejn, l'esperienza di Peter Kubelka rappresenta il più valido tentativo di allontanare il cinema dal naturalismo. Le due esperienze appaiono comunque lontanissime tra loro: Ejzenstejn pensava ad un *montaggio intellettuale,* fondato sulla dialettica contrapposizione degli elementi in gioco e legato all'etica della rivoluzione, Kubelka è un naïf che mira ad un *montaggio sensuale* e in questo senso è un lirico, legato al sogno dell'universalità, crede nell'armonia del cosmo e a questa si ispira.
Gli eventi che il film-maker viennese crea — sin dalle prime prove di *Mosaik im vertrauen* — non potrebbero avere altra forma che quella cinematografica. Osservazione della natura e coscienza sensuale della macchina-cinema: questi sono i due poli entro i quali nascono le costruzioni di questo film d'esordio. Tra questi due poli non si frappongono mediazioni letterarie e filosofiche: essi stessi daranno luogo alla purezza cristallina del capolavoro della maturità, a quell'*Unsere Afrikareise* che affascinerà l'America dei Mekas e dei Brakhage. Ma già in *Mosaik im vertrauen* le composizioni nascono dalla coscienza di quelle potenzialità legate alla libertà espressiva del sincronismo cinematografico, cioè alla messa in relazione di eventi sonori con eventi visivi, registrati indipendentemente e collegati al di fuori della logica naturalistica della riproduzione della realtà. Il cinema di Kubelka, sin da *Mosaik im vertrauen,* non produce altro che eventi, dunque, eventi che si rifanno ad una dimensione sinora sconosciuta e si manifestano in una forma specificamente cinematografica: ci troviamo in un fantastico mondo nel quale l'unica legge fisica vigente è quella legata alla divisione del tempo in ventiquattresimi di secondo.

Quelle di *Mosaik im vertrauen,* come pure le altre future "composizioni" kubelkiane, sono sempre situate a metà strada tra comico e tragico. «A me interessano i diversi livelli del tragico»[10], ha dichiarato il cineasta. Egli mira a produrre oggetti-film dinanzi ai quali ogni spettatore possa reagire secondo la propria disposizione d'animo, fornendo l'opera di una ricchezza di emozioni tale da suscitare ogni volta nuovi effetti e pensando in anticipo a differenti strati di lettura. Quando il ferroviere di *Mosaik im vertrauen* scaccia il vagabondo, gli dice «Alzati e cammina!», usando con enfasi l'espressione con la quale Cristo si rivolse a Lazzaro. Le allusioni e i sensi nascosti scintillano dinanzi alla sensibilità dello spettatore, anche grazie all'uso di rapide frasi musicali tratte dalla sinfonia «Dal nuovo mondo» di Antonìn Dvoràk. Questa è la ricchezza del cinema di composizione di Peter Kubelka!

Mosaik im vertrauen venne portato a termine nel 1955. Kubelka lo presentò ai suoi docenti al Centro sperimentale di cinematografia, al termine del corso. Alessandro Blasetti, che all'epoca dirigeva la sezione di regia, non si mostrò troppo entusiasta del lavoro del giovane viennese: la concezione del cinema del regista di *Sole* era troppo lontana da quella che aveva informato Kubelka. Ne sorse una animata discussione che si protrasse a lungo. Neanche i rappresentanti delle organizzazioni che avevano collaborato economicamente alla produzione furono soddisfatti ed il povero Rudolf Malik, responsabile in veste di produttore e strenuo sostenitore della validità del film, dovette risarcire di tasca propria gli enti finanziatori. *Mosaik im vertrauen* fu presentato alla Biennale di Venezia nel 1956, ma in seguito ad una strana vicenda diplomatica non poté far parte della rappresentanza austriaca e partecipò al festival coi colori del Viet-Nam.

L'istanza metrica

Conrad Bayer era un giovane poeta dell'avanguardia viennese e stimava molto il lavoro cinematografico del suo amico Kubelka, il quale a sua volta gli aveva affidato il compito di interpretare una parte in *Mosaik im vertrauen.* Era il 1956. Bayer aveva molte amicizie a Vienna e tra gli altri conosceva pure il proprietario del "Cafè Adebar", un dancing: decise di aiutare l'amico cineasta e per far questo si provò a convincere il proprietario del locale notturno che un buon film pubblicitario gli avrebbe fatto raddoppiare gli incassi.

---

[10] Intervista realizzata a Francoforte, presso la Staedelschule, dal 6 al 13 novembre del 1979. Le registrazioni sono conservate su nastro magnetico.

Il tentativo di Bayer ebbe successo e Kubelka poté lavorare al suo secondo film, che avrebbe portato il nome del dancing "Adebar"[11]. Ma *Adebar* fu tutt'altro che uno short pubblicitario: fu il primo film di Kubelka integralmente metrico.
Ad un anno di distanza da *Mosaik im vertrauen*, l'istanza metrica[12] diventa la preoccupazione principale del film-maker viennese e su questa strada la sua riflessione si approfondisce e si arricchisce di nuovi elementi. In *Adebar* per la prima volta la costruzione metrica si sviluppa sulla base di una struttura prestabilita fin nei minimi dettagli, organizzata a partire da una unità di base: Kubelka individua quest'unità misurando una frase musicale scelta come dominante ritmica del film.
Trasferita su nastro magnetico perforato, la frase musicale misurava 26 fotogrammi. «Stabilii che questi 26 fotogrammi», ricorda Kubelka[13], «sarebbero stati la *mia* misura e decisi che tutte le parti del film sarebbero state un multiplo o un sottomultiplo di 26». Così, nella "partitura" di *Adebar* ciascuna inquadratura misura 13, 26 o 52 fotogrammi. Ma che cos'è per Kubelka una partitura cinematografica? Una partitura non è altro che la "sceneggiatura" del film metrico, è qualcosa che sta a metà strada tra una sceneggiatura cinematografica ed una partitura musicale. Kubelka predetermina la struttura del film metrico in base ad una serie di «leggi di regolarità» disposte secondo una gerarchia precisa, cosicché quando due di esse vengono in conflitto tra loro il predominio dell'una sull'altra non sia mai affidato all'esecuzione e al suo sentimento. Lo stabilire queste leggi di regolarità è nel cinema metrico il momento autenticamente creativo: la realizzazione pratica della partitura, poi, non è che un'esecuzione. Per Kubelka, la partitura del film metrico è un universo teorico, un sistema all'interno del quale gli elementi sono ordinati secondo valori convenzionali, ovviamente simbolici, ma reali rispetto al sistema, aggregati in cicli che rivelano la non-casualità dell'insieme, divenendo alfine la morale stessa e la necessità più autentica di questo *universo*.
È in *Adebar* che per la prima volta Kubelka costruisce il film come un universo: egli ne modella le forme di vita, stabilisce la durata di queste forme di vita, sceglie il modo nel quale esse appariranno e

---

[11] Il povero Conrad Bayer sarebbe morto, suicida, non molti anni più tardi.

[12] Molti direbbero "strutturale" invece che "metrico". I film metrici di Peter Kubelka sono, infatti, divenuti famosi come film strutturali, o di struttura, sulla scia del successo di un film di Tony Conrad, *Flicker*, realizzato alcuni anni dopo le opere metriche del cineasta viennese. Ma il termine "strutturale" è oggi così inflazionato ed equivocato che preferisco non usarlo. Del resto la definizione di *cinema metrico* si adatta meglio ai film di Peter Kubelka, giacché allude alla consistenza fisica del materiale.

[13] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

ugualmente sceglie il modo e il tempo della loro scomparsa, con assoluta precisione, giacché il cinema divide il tempo in ventiquattresimi di secondo[14]. Egli organizza le "leggi" alle quali queste forme andranno soggette durante la loro esistenza (schermica), regola in un altro sistema queste leggi, realizzando una chimica, una fisica e una dinamica del "suo" universo. Il risultato di tutto ciò è un film che porta impresso il marchio di una perfezione *naturale*. Nel senso che appare come probabilmente deve apparire la natura all'uomo che crede in Dio: dietro l'assoluta regolarità dei cicli della vita e delle sue leggi s'intuisce la presenza di un pensiero ordinatore, di un'intelligenza che ha organizzato il cosmo. Così appare il cinema metrico di Peter Kubelka nelle sue realizzazioni più mature, cioè a partire da *Adebar*.

L'immagine in questo film è solo una traccia, uno stimolo sensuale. Kubelka va verso una progressiva riduzione del profilmico, riduzione che vedrà il suo culmine nel bianco/nero/silenzio/suono di *Arnulf Rainer*. Il materiale visivo usato per *Adebar* si riduce a sole otto brevissime inquadrature, nelle quali vediamo silhouettes di uomini e donne che danzano. Le figure umane si spostano, i movimenti delle membra sono fluidi, i corpi si protendono gli uni verso gli altri. Non c'è eleganza in questa serie di gesti ripetuti nel ciclo chiuso e regolare. C'è ben altro: la violenza di un desiderio primitivo, sessuale, inappagato. C'è la paura arcaica di una eterna prigionia nei corpi, isole infelici del cosmo; c'è l'ansia di un'energia che tenta di evadere e sembra condannata. Questi pochi gesti della danza sono mostrati nella loro più pura essenzialità: in *Adebar* già emerge quell'aspirazione al classicismo che contraddistingue le prove migliori di Kubelka.

I contorni delle silhouettes sono scarni e duri. Attraverso numerose stampe successive ad alto contrasto, Kubelka ha ottenuto un'immagine che sembra più vicina all'ombra cinese che non alla fotografia. I dettagli e gli sfondi vengono così eliminati: le silhouettes si stagliano violentemente contro lo sfondo mentre la frase musicale, ripetuta in anello, continuamente, dal principio alla fine del film, crea un'impressionante effetto di monumentalità primitiva. *Adebar* ci appare come un enorme masso di pietra lavorato attraverso i millenni dagli agenti esogeni, come una scultura primitiva venuta oggi inaspettatamente alla luce: è questa l'eco che percorre il film. Eppure le figure che vediamo sono quelle di giovani impegnati in una danza dei nostri anni.

Dall'inizio della sua carriera fino a tutta la prima metà degli anni '60, cioè per oltre dieci anni, il lavoro del film-maker viennese venne

---

[14] Nel paragrafo dedicato a *Mosaik im vertrauen* accennavo alla volontà di sfruttare l'estrema precisione dell'apparato cinematografico.

accolto con scetticismo un po' dappertutto. Kubelka dovette affrontare grossi problemi economici, che resero sempre più dolorosi gli sforzi compiuti per perseverare sulla strada intrapresa e tener fede ad un impegno morale la cui tenacia si sarebbe infine mostrata più grande dell'ostilità della sorte. Ma più di una volta egli dovette superare momenti di grande sconforto. E durante uno di questi egli distrusse le partiture di *Adebar* e di *Schwechater*. Mi è stato necessario un lungo lavoro di analisi sul testo filmico, effettuato in moviola presso il dipartimento cinematografico della Staedelschule di Francoforte[15] e, soprattutto, la collaborazione e i consigli dello stesso Kubelka, per giungere alla ricostruzione delle partiture dei due film.
Esistono in *Adebar* quattro generi di varianti: il primo riguarda il contenuto vero e proprio dell'inquadratura, il secondo riguarda la forma dell'inquadratura, il terzo la durata in fotogrammi della stessa e il quarto il tipo di stampa. Per quel che concerne il contenuto, le varianti sono costituite dalle otto diverse inquadrature che costituiscono il materiale visivo sfruttato nel film. Per quel che concerne la forma, le varianti sono tre. Infatti, di ciascuna inquadratura può apparire:

a) la successione delle immagini consecutive, cioè l'inquadratura in movimento;
b) una successione di fotogrammi *frozen*[16] della posizione di partenza delle silhouettes;
c) una successione di fotogrammi *frozen* della posizione di arrivo delle silhouettes.

Anche per quel che concerne la durata in fotogrammi delle inquadrature, le varianti sono tre, stabilite — come già detto — sulla base dell'unità di misura prescelta (26 fotogrammi): 13, 26 e 52 fotogrammi. Per quel che concerne la stampa, infine, le varianti sono solo due: immagine in positivo e immagine in negativo. Il film, complessivamente, è composto da sedici gruppi di inquadrature. Ciascun gruppo corrisponde ad una lunghezza in fotogrammi pari a quattro volte l'unità di base, vale a dire 104 fotogrammi. Sin dalla partitura, dunque, Kubelka aveva rigorosamente determinato la lunghezza di

[15] È la scuola d'arte dello storico museo Staedel, lo Staedelsches Kunstinstitut, presso il quale Kubelka insegna ed ha un suo studio privato.

[16] "Frozen frame" è il termine anglosassone per *fotogramma fisso*. In Italia si usa più spesso il termine *top frame* per indicare questa particolare lavorazione ottica, in truka, che consiste nello stampare per un numero indefinito di volte lo stesso fotogramma.

Adebar in 1664 fotogrammi (16×4×26), vale a dire sessantanove secondi e tre decimi.
Non è stato facile ricostruire, a posteriori, le leggi che regolano la successione delle immagini e l'articolazione delle varianti. Anzi, sembra impossibile esaurire la descrizione dell'intero sistema, giacché nel progetto metrico di Kubelka l'armonia tra gli elementi è tale che le leggi di regolarità e i cicli s'inseriscono l'uno nell'altro, nascondendosi e combinandosi in modo praticamente inesauribile. Per questo motivo occorrerà limitarsi all'esposizione delle leggi principali.
Ciascuno dei sedici gruppi di inquadrature che compaiono nel film è costituito da 104 fotogrammi. Otto di questi gruppi sono composti da quattro inquadrature di uguale lunghezza:

26 26 26 26

Gli altri otto, invece sono composti da inquadrature di diversa lunghezza. E in questo caso ci troviamo sempre con due inquadrature di 13 fotogrammi, una di 26 ed una di 52. Le inquadrature di differenti lunghezze possono presentarsi in questi quattro ordini:

a)	52	26	13	13
b)	13	13	26	52
c)	26	52	13	13
d)	13	13	52	26

In questo caso non tutte le possibilità matematiche sono realizzate: le due inquadrature di 13 fotogrammi, per esempio, sono sempre l'una dietro l'altra e ciò impedisce il realizzarsi di una serie del tipo:

52 13 26 13

Queste scelte, queste esclusioni, sono state compiute in fase di partitura e costituiscono il margine di creatività messo in gioco per il film metrico. È un margine che può sembrar basso, se paragonato alla libertà fantastica della creazione decadente. Ma, nell'ambito di una classicismo arcaico come quello di Kubelka "metrico", questo margine deve essere considerato altissimo.
Procedendo nell'analisi, ci si accorge subito che tra i sedici gruppi del film esistono delle relazioni di *specularità*, le quali collegano il primo gruppo al sedicesimo, il secondo al quindicesimo, il terzo al quattordicesimo, il quarto al tredicesimo, il quinto al dodicesimo, il sesto all'undicesimo, il settimo al decimo, l'ottavo al nono. Ciò vuol dire che la prima inquadratura del secondo gruppo, per esempio, è costituita dallo stesso numero di fotogrammi di cui è costituita la quarta ed ultima inquadratura del quindicesimo gruppo.
Questo rapporto di *specularità* che lega tra loro i sedici gruppi di

Adebar non concerne solo la lunghezza delle inquadrature, ma anche quello che abbiamo chiamato contenuto delle inquadrature. Infatti, l'immagine iniziale del film, immagine che noi chiameremo convenzionalmente immagine A, ricorre pure come ultima immagine del film (e, più precisamente, il rapporto esiste in quanto l'una è la prima immagine del primo gruppo e l'altra è la quarta del sedicesimo gruppo). E così la seconda immagine del film, che chiameremo B, ricorre pure come penultima immagine. La terza, che è ancora una immagine A, ricorre come terzultima. E così via. Anche quella che abbiamo definito forma delle immagini si ripresenta, tra i gruppi e all'interno dei gruppi stessi, secondo la medesima legge di *specularità*. Non è solo dal punto di vista del contenuto che la prima immagine del primo gruppo ricorre al quarto posto nel sedicesimo gruppo: entrambe, infatti, presentano una serie di fotogrammi *frozen* delle silhouettes nella posizione di arrivo. E la stessa cosa vale pure per tutte le altre inquadrature: si può dire che i gruppi dal primo all'ottavo sono la perfetta rappresentazione rovesciata, *allo specchio*, dei gruppi dal nono al sedicesimo. Ma passando da una parte all'altra *dello specchio*, le immagini mutano di segno: quelle stampate in negativo appaiono in positivo e viceversa.
Riguardo al rapporto tra inquadrature stampate in negativo e inquadrature stampate in positivo, bisogna sottolineare un fatto che individua la legge fondamentale di *Adebar*. Ciascuna inquadratura del film compare in negativo e in positivo lo stesso numero di volte e per la stessa durata in fotogrammi: se ne ricava, dunque, che ciascun punto dello schermo, alla fine del passaggio della pellicola nel proiettore, avrà ricevuto la medesima quantità di luce. *Adebar*, infatti, è un film privo di grigi, un film le cui immagini sono esclusivamente composte di bianchi e di neri ben definiti. E questa "legge" è un po' l'etica del suo universo, una specie di "nulla si crea e nulla si distrugge", cioè un'etica della materia, un'etica della luce.
Un'altra tra le più evidenti leggi di regolarità di *Adebar* è rappresentata dall'alternanza di inquadrature stampate in positivo e inquadrature stampate in negativo, secondo uno schema che si prolunga per tutta la durata del film e che vede succedersi per trantadue volte l'alternanza:

N P N P N P N P N P N...

A questo punto mi sembra opportuno riportare, così come è stato dedotto dall'analisi del testo filmico passato in moviola, la partitura integrale di *Adebar*. Con le lettere A, B, C, D, E, F, G e H sono indicate le otto diverse inquadrature che costituiscono il materiale visivo del film; con le sigle *m*, *s1* e *s2* sono indicate le forme dell'immagine (in movimento; stop d'inizio; stop d'arrivo); con le lettere N e P

le stampe in negativo e in positivo; ed infine, in cifre riporto la lunghezza dell'inquadratura in fotogrammi:

I gruppo

A *s2* N 26
B *s1* P 26
A *m* N 26
A *s1* P 26

II gruppo

C *m* N 52
C *s2* P 26
D *m* N 13
D *s2* P 13

III gruppo

E *m* N 26
E *s2* P 26
F *m* N 26
G *s* P 26

IV gruppo

H *s1* N 13
H *s2* P 13
B *s2* N 26
B *m* P 52

V gruppo

B *s2* N 26
A *s2* P 26
A *s1* N 26
A *m* P 26

VI gruppo

C *s2* N 26
C *m* P 52
D *s2* N 13
D *m* P 13

VII gruppo

E *s2* N 26
E *m* P 26
G *s* N 26
F *m* P 26

VIII gruppo

H *s1* N 13
H *s2* P 13
B *m* N 51[17]
B *s2* P 26

IX gruppo

B *s2* N 26
B *m* P 52
H *s2* N 13
H *s1* P 13

X gruppo

F *m* N 26
G *s* P 26
E *m* N 26
E *s2* P 26

XI gruppo

D *m* N 13
D *s2* P 13
C *m* N 52
C *s2* P 26

XII gruppo

A *m* N 26
A *s1* P 26
A *s2* N 26
B *s1* P 26

XIII gruppo

B *m* N 51[18]
B *s2* P 26
H *s1* N 13
G *s* N 26
H *s2* P 13

XIV gruppo

F *m* P 26
E *s2* N 26
E *m* P 26

XV gruppo

D *s2* N 13
D *m* P 13
C *s2* N 26
C *m* P 52

XVI gruppo

A *s1* N 26
A *m* P 26
B *s1* N 26
A *s2* P 26

[17] Non si tratta di un errore di stampa.
[18] Idem.

Come si vede dalla trascrizione della partitura, le immagini A, B, C, D, E ed F ricorrono in tutte e tre le forme previste dalle possibilità del "caso" del sistema. All'immagine H manca la forma in movimento e l'immagine G è presente solo in forma *s*.
Della perfezione "assoluta" delle costruzioni metriche di Peter Kubelka si è parlato e scritto a lungo e da più parti, fino a congelare nella forma di un moderno mito dell'arte la sua esperienza e le sue opere. E tanto più se ne parlava tanto meno si pensava di andare a verificare con un'analisi sul testo le leggi e la reale consistenza "metrica" di questa decantata armonia. L'analisi qui illustrata ci fornisce un'idea meno approssimativa e più concreta della struttura di *Adebar* e della sua perfezione. Ma ci fa anche scoprire alcuni "errori". Infatti, la terza inquadratura dell'ottavo gruppo e la prima del tredicesimo sono di 51 fotogrammi anziché 52. Dalla partitura all'esecuzione si sono perduti due fotogrammi e, dunque, la lunghezza complessiva di Adebar è di effettivi 1662 fotogrammi, anziché 1664.
Sarà interessante procedere all'analisi di questi "errori". Già il fatto che essi consistano in "assenza", cioè il fatto che ad alcune inquadrature manchi un fotogramma, ci dice qualcosa sull'origine di questi "errori": deve essersi trattato di rotture della pellicola avvenute in fase di stampa, quelle che il film-maker viennese chiama "distruzioni di laboratorio"[19]. Anzi, c'è da meravigliarsi che gli "errori" non siano di più, giacché le macchine di stampa non sono costruite per lavorare su copie negative che portano un numero di giunte così frequenti e ravvicinate come quelle che vengono realizzate nei film metrici di Kubelka. Parlando di queste "distruzioni di laboratorio", il film-maker viennese ha dichiarato: «Quando mi accorsi della presenza di questi *errori* ero ancora in tempo per correggere il negativo ed evitare che fossero riprodotti su tutte le copie. Ma decisi di lasciarli nel film, a testimonianza della fallibilità dell'uomo»[20]. Ecco che il mito della tanto sbandierata e quasi antipatica perfezione "da computer" dei film metrici di Peter Kubelka viene a cadere. Con *Adebar* ci troviamo di fronte alla grande tematica kubelkiana della solitudine dell'uomo, resa fisica e tangibile. «Questo film parla dell'impossibilità di toccarsi»[21], ha detto Kubelka. Nel passaggio da *Mosaik im vertrauen* ad *Adebar*, il tema della solitudine acquista una disperazione fisica; in quel primo film pareva espresso in maniera più estetizzante e arricchito col sale dell'ironia. Qui, invece, viene presentato in maniera dura e austera.

---

[19] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

[20] Ibid.

[21] Ibid.

Dal punto di vista formale *Adebar* è il luogo nel quale Kubelka comincia a cullare quel sogno dell'arcaicità che è legato a tutta la sua produzione "metrica" e che si risolve in un'ansia di purezza, in una forte tensione verso la semplicità di una misura perfetta, in un abbandono che è l'autentico sogno di una fuga dalla decadenza. Le opere "metriche" di Kubelka sono opere di sogno ed il successivo *Schwechater* lo dimostrerà ancora meglio.

Nell'onda nera di *Schwechater*

Parlando dei rapporti tra decadenza e arcaicità in arte — tra forme della decadenza e forme "primitive" — Kubelka è solito affermare che nella storia dell'espressività umana questi due momenti si succedono alternandosi e si preparano a vicenda. Ma, nella sua visione della storia, il momento nel quale si impone la semplicità delle forme arcaiche non è considerato come quello stadio di origine che solo successivamente viene a maturazione, per diventare infine talmente ricco da stemperarsi nella complessità della decadenza. No, per Kubelka, in origine è la decadenza, con il suo amore per le forme complesse, con la sua attenzione al particolare e la sua incapacità di assurgere all'armonia della natura. Ed è la decadenza che tende verso le forme "primitive": sogna l'arcaicità finché non riesce a raggiungerla. Kubelka postula, dunque, l'inferiorità della decadenza rispetto all'arcaicità: quest'ultima, con le sue semplici forme, rappresenterebbe un punto d'arrivo più che un punto di partenza nel succedersi ciclico dell'esperienza umana.
Questa teoria "arcaicocentrica" la si può applicare con successo alla produzione cinematografica di Kubelka stesso, la quale si inaugura nel 1954-1955 con un film di composizione e "di sentimento" come *Mosaik in vertrauen,* opera della decadenza, per poi raggiungere in *Adebar* quelle forme primitive e quella arcaica monumentalità che sin dall'opera precedente il cineasta aveva sognato di raggiungere. E, allora, vien da chiedersi se il film successivo, *Schwechater,* opus numero tre, non sia un ritorno alla decadenza. Dico subito che non lo è. Non lo è perché *Schwechater,* realizzato nel 1957, è ancora un film metrico e non ha velleità di composizione. Ma è anche vero che questo film è la meno "arcaica" delle opere metriche di Kubelka. Il film successivo, *Arnulf Rainer,* costituirà sicuramente una svolta in senso "arcaico", con la sua composizione di luce/buio/suono/silenzio, al cui paragone, sì, *Schwechater* può esser considerato un'opera della decadenza.
Effettivamente *Schwechater* va in questa direzione, anche se resta nel campo dell'arcaicità ed anche se è pur sempre il più breve dei film di Kubelka. La sua partitura non si fonda su una particolare

unità di misura, come *Adebar,* che era costruito sulla base dei 26 fotogrammi di un certo ritmo musicale misurato, o come sarà il successivo *Arnulf Rainer,* organizzato sulla base di un'unità di misura di 16 fotogrammi. *Adebar* e *Arnulf Rainer* sono costituiti da grandi unità di uguale lunghezza e struttura che vengono giustapposte in modi e ordini diversi. *Schwechater,* invece, non ha un'unità di base. O meglio, ce l'ha, ma questa è il fotogramma singolo[22]. *Schwechater* non ha al suo interno moduli di struttura che si scambiano di posizione. È costituito da 1440 diverse unità che si susseguono a dimostrare, questa volta più che mai, il fatto che il cinema non è movimento: *Schwechater* è un opera assai sfaccettata e si articola secondo onde di frequenza che si intersecano in una struttura veramente complessa, ripudiando il classicismo di *Adebar.*
Ma procediamo con ordine. Diciamo, innanzitutto, che Kubelka realizzò questo suo terzo film per conto di una famosa casa produttrice di birra che voleva avere uno short pubblicitario. La "Schwechater Bier" produceva e produce una delle birre più bevute in Austria e in Germania[23]. I dirigenti della casa avevano fama d'esser mecenati, ma con Kubelka non dimostrarono affatto di esserlo. «Non volevano accettare i miei soggetti. E alla fine decisero loro per me: stabilirono che il film sarebbe stato interpretato dalle più graziose modelle di Vienna e girato in un locale molto alla moda *per elevare,* dicevano, *l'immagine della birra a quella dello champagne.* Però, non solo volevano che mi vendessi all'industria, ma anche che mi riconoscessi come artista in ciò che essi avevano deciso per me. Così dovetti dichiarare il mio entusiasmo per quel progetto e la mia completa disponibilità a realizzarlo. Potevo permettermelo. Infatti, sapevo sul cinema una cosa più di loro: quello che entra nella macchina da presa non è il film»[24].
Per le riprese Kubelka si servì di una vecchissima macchina degli anni '20, una di quelle che andavano ancora a manovella e che erano prive di visore. «Era quel che si dice un vecchio catorcio e non si sapeva mai esattamente quel che accadeva lì dentro. Dunque, per me andava benone: infatti, io riprendevo a ripetizione e con estrema cura tutto ciò che la produzione voleva. Tanto, in macchina c'erano solo 60 metri di pellicola che nel giro di pochi minuti finirono! Così, finsi di girare per cinque o sei ore. Poi, fece sviluppare la pellicola: sopra c'era qualcosa. Stampai in positivo e in negativo. E cominciai a fare ciò che volevo. La mia limitazione in campo visivo era eviden-

---

[22] Ciò riempie di indeterminatezza la struttura del film, minando alla base le peculiarità "classiche" della sua sostanza metrica.

[23] Schwehat è un piccolo paesino, non lontano da Vienna, ed il nome della "Schwechater bier", società fondata nel 1632, proviene da quello della località.

[24] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

Un fotogramma di *Schwechater*

tissima, date le condizioni di partenza; ma io volevo fare lo spettacolo più rivoluzionario di tutti i tempi. E già avevo l'idea di adoperare l'immagine singola e di realizzare una costruzione misurata nel tempo»[25].
Il film sarebbe stato portato a termine con grandi difficoltà. Kubelka individuò alcune inquadrature e di queste ne fece stampare un enorme numero di copie, in positivo e in negativo. Ciascuna inquadratura durava soltanto un manciata di fotogrammi ed il filmmaker viennese pose l'una dietro l'altra le diverse copie delle stesse inquadrature, fino ad ottenere per ciascuna di esse un nastro di celluloide lungo 1440 fotogrammi, cioè un minuto[26] di cinema, ventisette metri e mezzo di pellicola in 35 millimetri[27]. A questi nastri di pellicola ne aggiunse altri due: uno interamente nero ed uno intera-

[25] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

[26] Un minuto è la lunghezza "standard" di uno short pubblicitario e Kubelka, per contratto, doveva rispettarla.

[27] Kubelka girò tutti i suoi film metrici con pellicola 35 millimetri. Infatti, alla fine degli anni '50, periodo nel quale egli lavora al progetto di cinema metrico, l'uso della pellicola 16 millimetri non era ancora diffuso.

mente bianco. Anche questi due nastri misuravano esattamente 1440 fotogrammi. Ma perché sto usando un'espressione così impropria come "nastro di pellicola"? Per la semplice ragione che il filmmaker viennese lavorava a *Schwechater* proprio in questi termini: in termini di "nastri di pellicola". Il film, infatti, fu montato senza moviola e, una volta composta sulla carta la partitura, egli dispose sul pavimento di casa[28] questi nastri di pellicola in bianco e nero, in modo che fossero perfettamente allineati l'uno all'altro. Seguendo le indicazioni fornite dalla partitura, immetteva nel film i fotogrammi, prendendoli ora da un nastro, ora dall'altro. Naturalmente, se per esempio i primi tre fotogrammi del film erano ricavati dal nastro dell'inquadratura A e, poi, la partitura prevedeva l'inserimento di altrettanti fotogrammi ricavati dal nastro dell'inquadratura B, questi non potevano essere presi a caso. E nemmeno potevano essere i primi tre fotogrammi del nastro: dovevano essere quelli che si trovavano al quarto, al quinto e al sesto posto.
Questa "legge di regolarità", che si sviluppa attraverso tutto il film, richiedeva una straordinaria precisione ed esigeva che tutti i nastri fossero perfettamente allineati sul pavimento. In casa, per non rischiare di rovinare la pellicola, non si usarono scarpe per molto tempo. Realizzando la partitura di *Schwechater*, Kubelka ancora una volta[29] immaginò di creare un avvenimento audiovisivo che avesse la forza e la ricchezza polimorfa di un evento della natura. In fondo, la differenza tra cinema metrico e cinema di composizione è proprio questa: se il cinema di composizione mira a qualificarsi come critica del mondo, il cinema metrico, invece, ha il solo scopo di creare (simbolicamente) altri mondi. Dunque, il cinema metrico è legato ad un'idea di classicismo e si imparenta con tutta la vasta tradizione storica della produzione di forme "arcaiche" nei più diversi campi dell'espressione umana, dall'architettura alla musica, alla letteratura.
Infatti, se è vero che Kubelka ha inventato coi suoi film "metrici" un cinema fatto di regole, è anche vero che è sempre esistita un'architettura fatta di regole, alla quale si ispirarono, per esempio, i costruttori dei templi greci. Il Partenone di Atene, con le sue forme austere, col ritmo uguale, scandito dal succedersi delle colonne, cos'è se non una costruzione "metrica"? E "metrica", vale a dire fatta prin-

---

[28] In quegli anni Kubelka viveva nell'appartamento di sua moglie, la pittrice Gerti Froelich. Lo sviluppo lineare massimo dell'appartamento era di circa 18 metri e, quindi, i nastri di pellicola dovevano essere disposti attraverso le stanze in doppio senso. Affinché non s'impolverasse, la pellicola non era posata direttamente sul pavimento, ma sopra alcuni fogli di carta che la proteggevano anche dal rischio di graffi e striature.

[29] Lo aveva già fatto per *Adebar*.

cipalmente di regole, era pure la musica gotica, soprattutto quella della musica parigina (composta per la nuova cattedrale di Notre-Dame), coi suoi brani fatti di elementi fissi, ripetuti nel tempo in sequenze diverse. Provando a confrontare questo genere di musica con la produzione musicale del romanticismo, si ha un'idea sufficientemente chiara della differenza che esiste tra arte di regole e arte di composizione. E non è un caso se nell'ultimo decennio Peter Kubelka è diventato egli stesso un cultore della musica gotica[30].

«In natura», ha affermato il film-maker viennese[31], «esistono avvenimenti che sembrano amorfi, ma si rivelano in realtà misuratissimi». *Schwechater* nasce dalla volontà di realizzare al cinema qualcosa di simile. «Mi interessavano cose come la forma di un fuoco, quelle forme che cambiano in continuazione senza mai ripetersi: il variare dell'aspetto delle nubi, lo scintillare della luce sul fogliame di un albero mosso dal vento o sulla superficie di un torrente. I bambini possono stare a guardare le acque di un torrente per ore e ore, perché vi scorgono configurazioni e forme sempre nuove»[32]. La casualità di queste forme è tutta apparente. Esse sono determinate da una serie di "cause" disposte gerarchicamente. Prendiamo come esempio lo scintillare della luce solare sulla superficie di un torrente: alla base del fenomeno vi è la luce del sole che giunge sulla superficie del torrente. E questa è la *causa prima* del fenomeno: le nuvole che s'intromettono tra il sole ed il torrente possono filtrare questa luce e modificarla in configurazioni. E le fronde dell'albero che sovrasta il torrente possono ulteriormente filtrare la luce del sole già filtrata dalle nubi. Ed il vento, agitando le fronde e spostando le nubi, può indurre altre modificazioni in queste forme. Perfino un pesce che attraversa le acque del torrente può provocarvi nuovi mutamenti.

Ognuna di queste "cause" ha una sua forza, cioè ha un determinato potere nel modificare o nell'essere modificata. Il sole, che è la "causa" più lontana rispetto al torrente, appare la più debole di tutte: i tratti che essa determina sono modificati da tutte le altre "cause". Le "cause" più vicine (per esempio, le fronde dell'albero) sono in grado di indurre tratti che si sovrappongono a quelli indotti dalle "cause" più lontane.

Ma in che modo Kubelka realizzò, nella partitura di *Schwechater*,

[30] Ed è anche un ottimo esecutore. Oggi egli dirige un quartetto di fiati col quale non di rado dà concerti di musica antica. Non bisogna però azzardare ipotesi su eventuali influenze che la musica gotica potrebbe aver avuto sulla produzione "metrica" del film-maker viennese, giacché egli la conobbe e cominciò a studiarla solo molti anni dopo la realizzazione di *Adebar, Schwechater* e *Arnulf Rainer*.

[31] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

[32] Ibid.

questo modello della natura? Egli si servì di una serie di "cause" del tutto simboliche, che erano costituite da leggi di regolarità disposte secondo una gerarchia, anch'essa teorica.
La più forte delle "cause" simboliche che regolano la partitura di *Schwechater* è la presenza di un elemento rosso della durata di trenta fotogrammi, il quale si ripropone nel corso del film ad intervalli che progressivamente diminuiscono. Questa presenza crea un *crescendo* che non è solo visivo. Infatti, all'elemento rosso si accompagna sempre un breve suono alto che viene ad interrompere un suono basso. Il suono basso costituisce la base sonora del film e si prolunga per tutta la durata del minuto di *Schwechater*. Il *crescendo* esplode alla fine, allorché compare la scritta "Schwechater" su fondo rosso, per trenta fotogrammi, accompagnata da un suono alto che si prolunga per tutta la durata del titolo[33].

Ecco come si presenta l'onda dei rossi in *Schwechater:*

110 fotogrammi non rossi
30 fotogrammi rossi
110 fotogrammi non rossi
31 fotogrammi rossi
112 fotogrammi non rossi
30 fotogrammi rossi
110 fotogrammi non rossi
29 fotogrammi rossi
100 fotogrammi non rossi
29 fotogrammi rossi
91 fotogrammi non rossi
30 fotogrammi rossi
80 fotogrammi non rossi
30 fotogrammi rossi
70 fotogrammi non rossi
29 fotogrammi rossi
61 fotogrammi non rossi
29 fotogrammi rossi
50 fotogrammi non rossi
28 fotogrammi rossi
40 fotogrammi non rossi
29 fotogrammi rossi
31 fotogrammi non rossi
30 fotogrammi rossi

[33] Sia il suono alto che il suono basso sono toni puri, creati sulla base di una curva sinusoidale.

20 fotogrammi non rossi
30 fotogrammi rossi
10 fotogrammi non rossi
29 fotogrammi rossi
30 fotogrammi "Schwechater" su fondo rosso

A differenza degli altri elementi che compongono *Schwechater*, questo "rosso" non è stato inserito in fase di montaggio: esso è frutto di una lavorazione effettuata in fase di stampa, inserendo ad intervalli programmati un filtro rosso per la durata di trenta fotogrammi. Ed è per questo motivo che i trenta fotogrammi teorici dell'elemento rosso oscillano in realtà fra i ventotto ed i trentuno fotogrammi: la macchina di stampa, infatti, non era capace di offrire una grande precisione, non essendo predisposta per lavorare sui singoli fotogrammi e su sequenze "misurate".
L'onda *in crescendo* dell'elemento rosso è la "causa" più potente di *Schwechater*, quella che si sovrappone a tutte le altre (vi si sovrappone anche come materia, essendo stata realizzata mediante l'imposizione del filtro colorato in stampa): simbolicamente, è la più vicina alla superficie del torrente.
Dopo il *crescendo* dei rossi, l'elemento più influente sulla struttura di *Schwechater* è la cosiddetta "onda dei neri"[34]. Anche l'onda dei neri attraversa tutto il film, dall'inizio alla fine: in base alla conoscenza di questa legge di regolarità potremo dire che metà di *Schwechater* (esattamente 720 fotogrammi sui 1440 del film intero) è costituita da fotogrammi privi di immagine, del tutto neri. L'elemento nero è, infatti, molto più violento di quello rosso: quest'ultimo si limitava a sovrapporsi all'immagine. Non l'annullava, ma vi aggiungeva una densa colorazione rossa. L'elemento nero, invece, è l'assoluta negazione dell'immagine. Ecco come si articola l'onda dei fotogrammi neri rispetto al complesso del film:

16 fotogrammi di immagine
16 fotogrammi neri
8 fotogrammi di immagine
8 fotogrammi neri
4 fotogrammi di immagine
4 fotogrammi neri
2 fotogrammi di immagine
2 fotogrammi neri

[34] È Kubelka stesso ad aver usato questa espressione in diverse interviste.

1 fotogramma di immagine
1 fotogramma nero
2 fotogrammi di immagine
2 fotogrammi neri
4 fotogrammi di immagine
4 fotogrammi neri
8 fotogrammi di immagine
16 fotogrammi di immagine
16 fotogrammi neri
32 fotogrammi di immagine
32 fotogrammi neri
16 fotogrammi di immagine
16 fotogrammi neri
8 fotogrammi di immagine
8 fotogrammi neri
4 fotogrammi di immagine
4 fotogrammi neri
2 fotogrammi di immagine
2 fotogrammi neri
1 fotogramma di immagine
1 fotogramma nero
2 fotogrammi di immagine
2 fotogrammi neri
4 fotogrammi di immagine
4 fotogrammi neri
8 fotogrammi di immagine
8 fotogrammi neri

E così via, fino alla fine del film, all'interno del quale sono contenute nove onde intere. La struttura dei neri si apre e si chiude con una semi-onda che non supera lo stadio dei 16 fotogrammi. La capacità che quest'onda ha nell'indurre tratti all'interno della struttura del film è subordinata — come ho già detto — a quella dell'onda dei rossi.

Per questo motivo, quindi, lo schema dell'onda dei neri che è riportato sopra deve considerarsi virtuale. Nel film finito non lo si ritrova interamente, poiché è uno schema di partitura e riguarda una "causa" presa in astratto, prescindendo dalle mutazioni che le "cause" più forti vi hanno indotto. In cosa consistono queste mutazioni? Nel fatto che alcuni fotogrammi neri di quest'onda sono stati "arrossati" dal filtro colorato dell'onda dei rossi.

Dopo l'esposizione delle due principali "cause" di *Schwechater,* si può affermare che nel film si trovano tre generi di colorazioni del fotogramma, vale a dire tre colori "puri" che si presentano sullo

schermo senza riportare alcuna immagine: il rosso, il nero e il bianco.
Quest'ultimo non va considerato come negativo del nero, ma come elemento positivo indipendente.
Procediamo adesso all'analisi delle immagini di *Schwechater*. Queste immagini appartengono a quattro diverse inquadrature: un dettaglio della superficie del liquido in un bicchiere[35], che chiamerò immagine A; un'inquadratura nella quale si vede in primo piano una mano che solleva un bicchiere e in secondo piano una donna seduta, che chiamerò immagine B; un campo lungo nel quale si vedono diverse persone sedute attorno ad un tavolo, che chiamerò immagine C; e infine un'inquadratura in cui vediamo un uomo e una donna seduti ad un tavolo, che chiamerò immagine D. Tutte queste inquadrature appaiono sia in positivo che in negativo[36], sia in bianco e nero che in bianco e rosso. Le immagini B, C e D sono piccolissime inquadrature di cui Kubelka ha fatto stampare un enorme numero di copie, fino ad ottenerne quel minuto esatto che poi è servito quando dalla partitura è passato alla messa in opera. L'immagine C era lunga 16 fotogrammi e per giungere ai 1440 di un minuto è stato necessario utilizzarne 90 copie intere. L'immagine B, invece, era lunga 30 fotogrammi, cosicché per raggiungere la stessa lunghezza è stato sufficiente stamparne 48 copie[37].
A questo punto è possibile mostrare un brano della partitura completa, illustrata fotogramma per fotogramma, del film *Schwechater*. Allo scopo di render visibile la struttura interna delle inquadrature, ho numerato tutti i fotogrammi di una stessa immagine, la B, identificando con numeri progressivi da 1 a 30 i trenta fotogrammi che la compongono.
La prima cifra che si legge, posta a sinistra nel rigo, numera progressivamente i fotogrammi del film. "Imm." sta per immagine. Con le lettere A, B, C e D designo le quattro diverse immagini. "Pos." vale per positivo e "neg." per negativo. Ogni volta che compare un fotogramma dell'immagine B, indico tra parentesi, alla fine del rigo, di quale dei trenta fotogrammi si tratta. È per motivi di spazio che

---

[35] Originariamente, secondo la volontà dei committenti, quel liquido doveva essere birra. In realtà, non è altro che acqua.

[36] L'immagine D appare addirittura in posizione invertita orizzontalmente, in positivo. Questo procedimento, assai frequente anche nel cinema commerciale, viene realizzato inserendo al contrario (lato dell'emulsione al posto del lato del supporto) la pellicola nella stampatrice e facendone, poi, una copia con l'emulsione al posto giusto.

[37] È interessante notare che sia il 30 che il 16 sono sottomultipli esatti di 1440: ciò significa che ogni fotogramma di ciascuna inquadratura è presente lo stesso numero di volte nei "nastri" di base.

quest'analisi della partitura si limita ai primi duecentosedici fotogrammi di *Schwechater:*

1: imm. A pos.
2: imm. B pos. (fot. n. 12)
3: imm. A pos.
4: imm. A pos.
5: imm. B pos. (fot. n. 15)
6: imm. B pos. (fot. n. 16)
7: imm. A pos.
8: imm. A pos.
9: imm. A pos.
10: imm. A pos.
11: imm. B pos. (fot. n. 21)
12: imm. B pos. (fot. n. 22)
13: imm. B pos. (fot. n. 23)
14: imm. B pos. (fot. n. 24)
15: imm. A pos.
16: imm. A pos.
17: fotogramma nero
18: fotogramma nero
19: fotogramma nero
20: fotogramma nero
21: fotogramma nero
22: fotogramma nero
23: fotogramma nero
24: fotogramma nero
25: fotogramma nero
26: fotogramma nero
27: fotogramma nero
28: fotogramma nero
29: fotogramma nero
30: fotogramma nero
31: imm. B pos. (fot. n. 13)
32: imm. B pos. (fot. n. 14)
33: imm. B pos. (fot. n. 15)
34: imm. B pos. (fot. n. 16)
35: imm. B pos. (fot. n. 17)
36: imm. B pos. (fot. n. 18)
37: imm. B pos. (fot. n. 19)
38: imm. B pos. (fot. n. 20)
39: fotogramma nero
40: fotogramma nero
41: fotogramma nero
42: fotogramma nero
43: fotogramma nero
44: fotogramma nero
45: fotogramma nero
46: fotogramma nero
47: imm. B pos. (fot. n. 29)
48: imm. B pos. (fot. n. 30)
49: imm. A neg.
50: imm. A neg.
51: fotogramma nero
52: fotogramma nero
53: fotogramma nero
54: fotogramma nero
55: imm. A neg.
56: imm. A neg.
57: fotogramma nero
58: fotogramma nero
59: imm. B pos. (fot. n. 11)
60: fotogramma nero
61: imm. B pos. (fot. n. 13)
62: imm. B pos. (fot. n. 14)
63: fotogramma nero
64: fotogramma nero
65: imm. B pos. (fot. n. 17)
66: imm. B pos. (fot. n. 18)
67: imm. B pos. (fot. n. 19)
68: imm. B pos. (fot. n. 20)
69: fotogramma nero
70: fotogramma nero
71: fotogramma nero
72: fotogramma nero
73: imm. B pos. (fot. n. 25)
74: imm. B pos. (fot. n. 26)
75: imm. B pos. (fot. n. 27)
76: imm. B pos. (fot. n. 28)
77: imm. B pos. (fot. n. 29)
78: imm. B pos. (fot. n. 30)
79: imm. C pos.
80: imm. C pos.
81: fotogramma nero
82: fotogramma nero

83: fotogramma nero
84: fotogramma nero
85: fotogramma nero
86: fotogramma nero
87: fotogramma nero
88: fotogramma nero
89: imm. C pos.
90: imm. D neg.
91: imm. C pos.
92: imm. C pos.
93: imm. D neg.
94: imm. D neg.
95: imm. C pos.
96: imm. C pos.
97: imm. C pos.
98: imm. C pos.
99: imm. D neg.
100: imm. D neg.
101: imm. B neg. (fot. n. 23)
102: imm. B neg. (fot. n. 24)
103: imm. B neg. (fot. n. 25)
104: imm. B neg. (fot. n. 26)
105: fotogramma nero
106: fotogramma nero
107: fotogramma nero
108: fotogramma nero
109: fotogramma rosso
110: fotogramma rosso
111: fotogramma rosso
112: fotogramma rosso
113: fotogramma rosso
114: fotogramma rosso
115: fotogramma rosso
116: fotogramma rosso
117: fotogramma rosso
118: fotogramma rosso
119: fotogramma rosso
120: fotogramma rosso
121: imm. C neg. rosso
122: imm. C neg. rosso
123: imm. B neg. rosso (fot. n. 15)
124: imm. B neg. rosso (fot. n. 16)
125: imm. C neg. rosso
126: imm. B neg. rosso (fot. n. 18)
127: imm. C neg. rosso
128: imm. C neg. rosso
129: imm. B neg. rosso (fot. n. 21)
130: imm. B neg. rosso (fot. n. 22)
131: imm. C neg. rosso
132: imm. C neg. rosso
133: imm. C neg. rosso
134: imm. C neg. rosso
135: imm. C neg. rosso
136: imm. C neg. rosso
137: imm. C neg. rosso
138: imm. C neg. rosso
139: imm. B neg. (fot. n. 1)
140: imm. B neg. (fot. n. 2)
141: imm. B neg. (fot. n. 3)
142: imm. B neg. (fot. n. 4)
143: imm. B neg. (fot. n. 5)
144: imm. B neg. (fot. n. 6)
145: imm. B neg. (fot. n. 7)
146: imm. B neg. (fot. n. 8)
147: imm. B neg. (fot. n. 9)
148: imm. B neg. (fot. n. 10)
149: imm. B neg. (fot. n. 11)
150: imm. B neg. (fot. n. 12)
151: imm. B neg. (fot. n. 13)
152: imm. B neg. (fot. n. 14)
153: fotogramma nero
154: fotogramma nero
155: fotogramma nero
156: fotogramma nero
157: fotogramma nero
158: fotogramma nero
159: fotogramma nero
160: fotogramma nero
161: fotogramma nero
162: fotogramma nero
163: fotogramma nero
164: fotogramma nero
165: fotogramma nero
166: fotogramma nero
167: fotogramma nero

168: fotogramma nero
169: fotogramma nero
170: fotogramma nero
171: fotogramma nero
172: fotogramma nero
173: fotogramma nero
174: fotogramma nero
175: fotogramma nero
176: fotogramma nero
177: fotogramma nero
178: fotogramma nero
179: fotogramma nero
180: fotogramma nero
181: fotogramma nero
182: fotogramma nero
183: fotogramma nero
184: fotogramma nero
185: imm. B pos. (fot. n. 17)
186: imm. B pos. (fot. n. 18)
187: imm. B pos. (fot. n. 19)
188: imm. B pos. (fot. n. 20)
189: imm. B pos. (fot. n. 21)
190: imm. B pos. (fot. n. 22)
191: imm. D pos.
192: imm. D pos.
193: imm. D pos.
194: imm. D pos.
195: fotogramma bianco
196: fotogramma bianco
197: fotogramma nero
198: fotogramma nero
199: fotogramma nero
200: fotogramma nero
201: fotogramma nero
202: fotogramma nero
203: fotogramma nero
204: fotogramma nero
205: fotogramma nero
206: fotogramma nero
207: fotogramma nero
208: fotogramma nero
209: fotogramma bianco
210: fotogramma bianco
211: imm. B pos. (fot. n. 21)
212: imm. B pos. (fot. n. 22)
213: imm. B pos. (fot. n. 23)
214: imm. B pos. (fot. n. 24)
215: imm. B pos. (fot. n. 25)
216: imm. B pos. (fot. n. 26)

Questa descrizione dei primi 216 fotogrammi di una copia di *Schwechater* ci mostra con quanta compattezza siano intrecciate le onde di frequenza dei diversi elementi del film. Tradotti in durata, questi 216 fotogrammi — e tutto il complesso di "leggi" che essi raccolgono — equivalgono a soli nove secondi di proiezione.
Dal confronto tra questa descrizione della copia reale e le partiture teoriche del film, emerge anche in *Schwechater* la presenza di "errori": da una parte, le cosiddette "distruzioni di laboratorio", vale a dire gli errori dovuti alla rottura del negativo originale (o, in genere, di una copia-matrice) in fase di stampa, e dall'altra quegli errori che il film-maker ha effettivamente commesso nell'atto materiale della realizzazione su pellicola degli schemi della partitura.
Tra i primi 216 fotogrammi individuiamo subito una "distruzione di laboratorio". Infatti, l'elemento nero che compare dal diciassettesimo fotogramma in poi ha una durata di soli quattordici fotogrammi, invece dei sedici previsti dalla partitura: tra il trentesimo ed il trentunesimo fotogramma ne mancano evidentemente due, neri. Non solo ce lo dice il fatto che l'onda nera di *Schwechater* si articola

secondo lo schema "16-8-4-2-1-2-4-8-16-32-16-8-4-ecc."; ma, soprattutto, ce lo dice la ciclicità dell'inquadratura B, esaminata qui nella sua struttura fotogrammatica. Questa inquadratura, come pure la C e la D, si ripresenta in copie successive: l'inizio della seconda è unito alla fine della prima, l'inizio della terza alla fine della seconda, l'inizio della quarta alla fine della terza, e così via. Le immagini di una stessa inquadratura si ripetono come in un anello: sappiamo in questo modo che, se l'inquadratura è lunga 30 fotogrammi, al trentunesimo posto ritroveremo il primo fotogramma. Possiamo così prevedere quale fotogramma in una data inquadratura comparirà in un dato punto del film.

Riferiamoci ancora all'inquadratura B. Sapendo che nel film la successione dei fotogrammi dell'inquadratura B si apre con il fotogramma numero 11, possiamo prevedere, per esempio, che se al 616esimo fotogramma del film le onde lasceranno trasparire l'inquadratura B, questa si presenterà con il fotogramma numero 26. Basandoci su questa legge di regolarità, possiamo constatare come non sia possibile che la trentunesima immagine del film sia costituita dal fotogramma numero 13 dell'inquadratura B: secondo la legge di regolarità dell'inquadratura B, dovrebbe trattarsi del fotogramma numero 11. Dunque, è evidente che tra il trentesimo e il trentunesimo fotogramma deve esserci un "buco" di due fotogrammi. Inoltre, a confermarci la cosa, sta il fatto che in quel punto è visibile un taglio sul sonoro ottico.

E ad un'altra "distruzione di laboratorio" è da attribuirsi la mancanza di ben otto fotogrammi tra la 196esima e la 197esima immagine.

Proprio in quel punto si trova un elemento nero di dodici fotogrammi. Dal confronto con l'onda della frequenza dei neri possiamo subito dedurre che quattro di questi otto fotogrammi mancanti appartengono a quell'elemento nero. Per quanto riguarda gli altri quattro, deve trattarsi probabilmente di immagini[38].

Addentrandoci più profondamente nell'esame della struttura di *Schwechater*, ci accorgiamo dell'esistenza di altre complesse leggi di regolarità. L'analisi delle apparizioni di ciascun fotogramma di una inquadratura ci rivela una precisa frequenza nell'alternanza delle stampe in negativo ed in positivo, e ci conferma la grande complessità del film. Ancora una volta i fotogrammi presi in esame sono i trenta dell'immagine B. Ogni riga si riferisce all'ordine di appari-

---

[38] Gli "errori" presenti nella copia di *Schwechater* esaminata si ritrovano nelle copie in circolazione in tutto il mondo. «Solo il Danske Filmmuseum», ha spiegato Kubelka, «ne possiede una in condizioni leggermente migliori, ricavata da una precedente generazione».

zione di ciascun fotogramma, precisando quando questo compare in positivo (P) e in negativo (N):

fotogramma n. 1: N P P N P P N P N N P N
fotogramma n. 2: N P P N P P N P N N P N
fotogramma n. 3: N P N P N P N N P N N P N
fotogramma n. 4: N P N P N P N N P N N P N
fotogramma n. 5: N P P N P P P P P P N N P N
fotogramma n. 6: N P N P N P P N P P P N N P N
fotogramma n. 7: N P P N P P P N P N P N
fotogramma n. 8: N P P N P P P N P N P N
fotogramma n. 9: N N N N P N N N N
fotogramma n. 10: N N N N P N N N N
fotogramma n. 11: P N P N P N N N
fotogramma n. 12: P N P N N P N N P N N N
fotogramma n. 13: P P N P N N P N N N N
fotogramma n. 14: P P N P N N P N N N N
fotogramma n. 15: P P N N N N P N P P N N
fotogramma n. 16: P P N N N N P N P P N N
fotogramma n. 17: P P P N N P N N P N P N N
fotogramma n. 18: P P N P N N P N N P N P P N N
fotogramma n. 19: P P P N P N P N N P N N
fotogramma n. 20: P P P N P N P N N P N N
fotogramma n. 21: P N P P N N N N P N N P N N
fotogramma n. 22: P N P P N N N N P N N P N N
fotogramma n. 23: P N P N N P P N N P N P N P N
fotogramma n. 24: P N P P N N P N P N N N P N N
fotogramma n. 25: P N P N P N N P N P N P N N
fotogramma n. 26: P N P N P N N P N P N P N N
fotogramma n. 27: P N N P N N N N P N N P N N
fotogramma n. 28: P N N P N N N N P N N P N N
fotogramma n. 29: P P N P N N N N P N N N
fotogramma n. 30: P P N N P P N N N N P N P N N N

Questa struttura, misuratissima, corrisponde ad una specie di componimento poetico in sestine: ogni sestina si articola secondo un modello simile a quello di un certo tipo di composizione rimata, costituita secondo il modello A-A-B-B-C-D (E-E-F-F-G-H, e così via). Nel far ciò bisogna considerare ciascuna sequenza delle apparizioni di un fotogramma come un vero e proprio "verso". E si noterà, quindi, che la sequenza delle apparizioni del fotogramma numero 1 è perfettamente uguale alla sequenza delle apparizioni del fotogramma numero 2; che quella del fotogramma numero 3 e quella del fotogramma numero 4 sono ancora perfettamente uguali; e che, infine, quella del fotogramma numero 5 è diversa rispetto a quella del fotogram-

ma numero 6. Ecco realizzato un sistema di "rima". Questo schema di regolarità si ripete per cinque volte, coprendo l'intera lunghezza dei trenta fotogrammi dell'inquadratura B. Quindi, le sequenze dei fotogrammi numero 7 e numero 8 sono uguali, come pure sono uguali quelle dei fotogrammi numero 9 e numero 10; mentre, invece, quelle dei fotogrammi numero 11 e numero 12 sono diverse. E così via.

Ma il sistema di *Schwechater* non si esaurisce qui. La sua complessità si svela strato dietro strato. Quando lo realizzò, Kubelka non si servì di alcun computer per stabilire e mettere in atto le "leggi" che lo regolano e che, simbolicamente, rappresentano le "cause" di un fenomeno della natura. Ma la partitura completa di queste "leggi" non esiste più. Ed il lavoro a ritroso, il tentativo di risalire dal film alle "leggi" generatrici, abbisognerebbe davvero dell'aiuto di un computer. Questa analisi, dunque, non fa altro che porre le premesse per uno studio ulteriore.

La parabola della realizzazione di questo film dimostra quanto sia valida l'ipotesi di Kubelka, secondo il quale per il cinema il contenuto dell'immagine non è che il 5%. Il restante 95% è costituito dalla struttura tra i fotogrammi e dalle articolazioni che i fotogrammi producono combinandosi tra loro[39]. Questo suo cinema davvero non è fatto per essere "consumato" in una sola visione, chiede di essere visto e rivisto decine, centinaia di volte, attraverso gli anni, si propone come un cinema per il prossimo millennio, è del tutto astratto rispetto all'epoca che lo ha prodotto, perfino astratto rispetto al cinema stesso, irriverente nei confronti di tutto ciò che la tradizione cinematografica ha prodotto attraverso i densi decenni della sua pur giovane storia. E, nell'ambito della produzione kubelkiana, questo *Schwechater* rappresenta la volontà di creare una fantasmagoria basata sui criteri di organizzazione degli elementi della natura. Il lavoro di Kubelka troverà ancora momenti migliori, raggiungerà in *Arnulf Rainer* la purezza unica di un classicismo del XX secolo; ma mai più produrrà un complesso di barocchismo e decadenza in una costruzione "metrica" ricca come questo *Schwechater*, che è simile alla fiamma di un fuoco nella notte.

A occhi chiusi

Gli ultimi sgoccioli degli anni Cinquanta si andavano consumando quando un pittore viennese di nome Arnulf Rainer chiese a Kubelka di realizzare un film che fosse dedicato a lui e ai suoi quadri. «Comin-

[39] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

ciai a girare le prime scene», ricorda il film-maker viennese[40], «ma notai subito che non mi interessavano affatto. Non volevo immagini e buttai via le riprese con Rainer perché, altrimenti, avrei fatto un altro *Schwechater...* ed io non voglio essere come quei pittori che scoprono qualcosa e poi sono costretti dal mercato a ripetere all'infinito quel qualcosa. Io volevo arrivare al gusto del cinema...» Così, il pittore uscì dal film e Kubelka portò a compimento il ciclo delle opere metriche proprio con questo *Arnulf Rainer.*

Attraverso le tappe di *Adebar e Schwechater,* il progetto di un cinema "misurato" e metrico è giunto al culmine di un processo di avvicinamento agli elementi essenziali del cinema: *Arnulf Rainer,* presentato per la prima volta al pubblico nel 1960, è ormai un film fatto solamente di luce e di buio, di suono e di silenzio. Queste qualità cinematografiche sono intese e utilizzate come materie prime, al di là di ogni interesse fotografico nei confronti della realtà. E bisogna dirlo fuor di metafora, giacché *Arnulf Rainer* è stato effettivamente realizzato senza usare la macchina da presa ed effettivamente prescinde dai processi chimici della fotografia. La parte visiva è costituita da fotogrammi bianchi, del tutto trasparenti, e da fotogrammi neri, del tutto opachi. La parte sonora è costituita da silenzio e da un "white noise". Noto anche come "suono bianco", il white noise racchiude in sé tutte le frequenze sonore, così come la luce bianca racchiude nel suo spettro tutti i colori. Il silenzio, invece, è la negazione di tutti i suoni, così come il nero è la negazione di tutti i colori. Suono, luce, silenzio, buio: in *Arnulf Rainer* non c'è altro.

La seconda metà degli anni Cinquanta è per Kubelka un periodo di intenso lavoro. In questo quinquennio egli realizza le opere che fondano la problematica del cinema cosiddetto strutturale: *Arnulf Rainer* costituisce il momento più avanzato della produzione metrica kubelkiana e chiude simbolicamente un decennio assai denso di esperienze per il film-maker viennese. Con *Adebar* egli aveva rinunciato alla rappresentazione cinematografica tradizionale, con *Schwechater* aveva rinunciato all'illusione del movimento delle immagini e con *Arnulf Rainer,* infine, rinuncia del tutto all'immagine, rinuncia cioè alla possibilità di "sagomare" la luce del proiettore che giunge allo schermo[41]. Dopo la fatica iniziale, e ancora incerta, di *Mosaik im vertrauen,* questi tre film costituiscono un autentico "ciclo".

Il cammino che Peter Kubelka percorre realizzando le tre opere del ciclo metrico è caratterizzato da una progressiva riduzione all'es-

[40] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

[41] Nel far questo, *Arnulf Rainer* anticipa di qualche anno il famoso film di Tony Conrad, *Flicker.*

senza del filmico. Il cinema di *Arnulf Rainer* è davvero più vicino all'architettura che non alla tradizione storica del film. Con questa tradizione, ormai, Kubelka non ha più nulla in comune, nemmeno gli strumenti. La macchina da presa e la moviola non gli sono più necessari: gli basta un proiettore. Anzi, *Arnulf Rainer* è un film che forse può essere visto senza proiettore, è addirittura un film che non ha bisogno né della pellicola né dell'atto della proiezione: lo si può vedere a occhi chiusi, come ha affermato Jonas Mekas. O meglio, lo si può immaginare, leggendone la partitura, proprio come si può "ascoltare" una sinfonia leggendo le note scritte sul pentagramma. Tale è il grado di astrazione del film rispetto al dato fotografico. Se i due precedenti film metrici di Kubelka erano ancora partiture di immagini, qui invece ci troviamo di fronte ad una partitura di luce e di buio. Kubelka ha abolito progressivamente la "macchina", ha reso sempre più artigianale il processo filmico, in *Arnulf Rainer* ha letteralmente detecnologizzato l'apparato cinematografico[42].

Tra i film del cineasta viennese, questo è quello che più di tutti gli altri si è guadagnato la definizione di svolgimento metalinguistico. Eppure l'opus numero quattro di Peter Kubelka non è solo un «apri-

---

[42] Sarebbe da esaminare più a fondo il rapporto che il film-maker viennese intrattiene con l'universo della "tecnica". Infatti, se è vero che attraverso le opere del ciclo metrico egli abolisce progressivamente la "macchina", è anche vero che porta avanti una concezione "fisica" del cinema. Kubelka vuole che gli spettatori non si limitino a vedere il film proiettato, ma addirittura lo tocchino con le proprie mani, sentano il contatto della celluloide. In alcuni casi, egli fa disporre su un muro la pellicola dei suoi film metrici, come se fosse un quadro. I chiodini penetrano in alcune perforazioni. «È un altro tipo di fruizione del film», ha spiegato. *Adebar, Schwechater* e *Arnulf Rainer* vengono spesso "esposti" a questo titolo in gallerie d'arte.
Spero che mi sarà perdonato il fatto di citare un mio scritto, *Il cinema ritmico di Peter Kubelka,* comparso sul numero 123 della rivista «Cinemasessanta»: «Il cinema di Kubelka materializza l'astrattezza di una concezione tipicamente musicale nello spazio-tempo del film sonoro. E forse il suo fascino deriva proprio da uno iato tra astrattezza e concretezza, ossia dal fatto che questo eccezionale artigiano del film ci proponga una visione fisica del tempo. L'incorporeità della musica si combina, nel film di Kubelka, con la concretezza dell'immagine filmica: il cinema con la sua fisicità di *macchina* dà al tempo un corpo e una sostanza che questo non aveva mai posseduto». Il fatto è che Kubelka recupera la dimensione fisica attraverso il dato sensuale. Anzi, egli non si astrae mai dal dato fisico: ciò che rifugge è il tecnicismo, la vittoria della *macchina.* E qui mi vengono in mente alcuni scritti di Richard Wagner sull'arte: «Il meccanico differisce dall'artistico in quanto va di deduzione in deduzione, da un mezzo all'altro, per produrre sempre, alla fine, soltanto un mezzo: la *macchina.* L'artistico invece segue il cammino nettamente opposto: getta dietro di sé ogni mezzo, prescinde da ogni deduzione per mirare, con una soddisfazione pienamente cosciente del proprio bisogno, alla fonte di tutti i mezzi e di tutte le deduzioni, cioè alla natura» (in *L'arte, la rivoluzione e altri scritti politici,* Verona, 1973). In Kubelka, questa tensione verso la natura non nega la fisicità del cinema, il suo "esserci" sensuale. *Arnulf Rainer* è forse uno dei momenti nei quali meglio si chiarisce questa dialettica.

re i segreti della propria officina»[43]: anzi forse non lo è affatto.
È curioso notare come quanto più gli sforzi del film-maker viennese si spingano in direzione di un lavoro sensuale, tanto più cerebrali siano le interpretazioni avanzate dalla critica; come, quanto più la sua poetica esprime una tensione verso il classicismo di forze arcaiche, "ridotte", primitive, tanto più spesso l'esegesi ricorra a quella sorta di "pruderie" intellettuali che sono le spiegazioni basate sul deus ex-machina del metalinguaggio. Indubbiamente esistono dei film, degli autori e degli stili che sono buon pane per i denti della critica. Il cinema di Kubelka, invece, non rientra in questa categoria: è un terreno seminato con uno strano miscuglio di complicati calcoli e austera semplicità. Le sue istanze estetiche sono elementari, la sua etica è cristallina, lontana un milione di anni luce dai tormenti che ogni intellettuale si sente autorizzato a vivere nel secolo del dissolvimento della sua funzione.
Egli stesso si considera un artigiano: «Io faccio i miei film come un sarto fa i suoi vestiti», ha affermato[44]. Il suo cinema è fondato sull'ingenua tensione verso una bellezza che è quella della natura più che quella dell'intelletto. Ma con ciò non voglio invitare il mio lettore a considerare "acefali" film come *Adebar* e *Schwechater*. Al contrario, sono queste opere a far apparire inadeguati gli strumenti di una critica che si paralizza appena si trova davanti ad opere che escono fuori dal campo della consuetudine accettata: in casi come questi si tira fuori sempre la stessa definizione di riserva e si qualifica l'oggetto insolito come "un film sul cinema". Ebbene, *Arnulf Rainer* non è affatto un film sul cinema, «fa gustare la sensibilità dell'esser cinema»[45], ma questa è una sua qualità e non la sua sostanza.
La sostanza di *Arnulf Rainer* è una struttura di luce e di suono, modellata secondo una partitura precostituita[46], una struttura che mira agli stessi obiettivi ai quali miravano i precedenti film metrici di Kubelka: organizzare "simbolicamente" un cosmo, popolarlo di leggi e regolarità, farlo vivere di un'esistenza "naturale" rispetto a se stessa.
Se la materia del film è fatta di luce e di suono presi nella loro forza più pura, gli elementi non possono essere piccoli tranci di inquadrature, come in *Adebar* e in *Schwechater*. Il film è costruito come un

---

[43] Giuliana Callegari e Nuccio Lodato: *Kubelka*, in «Filmcritica», n. 193, dicembre 1968. Gli spunti contenuti in questa intervista sono molto importanti, soprattutto per quel che riguarda il rapporto di Kubelka con la cultura del passato.

[44] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

[45] Ibid.

[46] A differenza delle partiture di *Adebar* e di *Schwechater*, quella di *Arnulf Rainer* è stata conservata dall'autore.

gioco di scatole cinesi: le microstrutture di base si combinano in strutture di grado superiore, le quali a loro volta danno vita a macrostrutture. «Vari atomi formano una molecola, varie molecole formano una particella, e così via... fino a dar vita ad un corpo vivente», ha affermato Kubelka[47] parlando del suo quarto film.
«Ho cominciato col creare elementi di varia lunghezza»: alla base di *Arnulf Rainer* sta un lungo lavoro preliminare di creazione e classificazione degli elementi sulla base di un sistema binario la cui materia è costituita dall'opposizione buio-luce (oppure suono-silenzio). Procedendo in questa direzione, Kubelka giunse a stabilire tutte le possibili diverse sequenze in durate date. Ed elaborò in questo modo dei veri e propri cataloghi che erano ripartiti in base alla durata. Queste sequenze sarebbero state gli elementi di *Arnulf Rainer.*
In una durata pari ad 1 fotogramma le possibili sequenze non sono che due:

— bianco
— nero.

In una durata pari a 2 fotogrammi le possibili sequenze diverse sono quattro:

— bianco bianco
— bianco nero
— nero bianco
— nero nero.

In una durata pari a 3 fotogrammi il numero delle possibili sequenze diverse sale a otto:

— bianco bianco bianco
— bianco bianco nero
— bianco nero nero
— nero bianco bianco
— nero nero bianco
— bianco nero bianco
— nero bianco nero
— nero nero nero.

In una durata pari a 4 fotogrammi le possibili sequenze diverse diventano sedici:

— bianco bianco bianco bianco
— bianco bianco bianco nero
— bianco bianco nero nero

---

[47] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

— bianco nero nero nero
— bianco nero bianco nero
— bianco bianco nero bianco
— bianco nero bianco bianco
— bianco nero nero bianco
— nero nero nero nero
— nero nero nero bianco
— nero nero bianco bianco
— nero bianco bianco bianco
— nero bianco bianco nero
— nero bianco nero nero
— nero bianco nero bianco
— nero nero bianco nero.

In durate progressivamente crescenti il numero delle possibili diverse sequenze cresce in proporzione geometrica.
Le durate esplorate da Kubelka nel suo lavoro preliminare furono, oltre alle quattro sopra esposte, quelle corrispondenti a 6, 8, 12 e 24 fotogrammi. Per quel che riguarda le durate più brevi, Kubelka inserì nel film l'intera gamma delle possibili sequenze diverse. Ma, per quel che riguarda le durate maggiori, il film-maker operò una scelta all'interno della gamma completa giacché tutte le possibili diverse sequenze avrebbero potuto accedere alla partitura finale solo a patto di dilatare enormemente il film. Infatti, per una durata di 12 fotogrammi le possibili sequenze diverse sono già 4.096 e per una durata di 24 fotogrammi queste diventano addirittura 16.777.216, che è una cifra del tutto incontrollabile. Inserendo tutta la gamma delle possibili sequenze relative alla durata di 24 fotogrammi, *Arnulf Rainer* sarebbe diventato un film-mostro di migliaia e migliaia di ore.
Con la selezione che operò all'interno della gamma delle possibili sequenze diverse, relative alle durate maggiori, Kubelka non faceva altro che realizzare quella minima percentuale di scelta che era sempre presente nei suoi film metrici. «In *Arnulf Rainer*», ricorda il film-maker viennese, «la scelta delle possibili sequenze da inserire nella partitura corrispondeva alla scelta delle inquadrature in *Adebar* e in *Schwechater* . In tutti e tre i casi furono queste le uniche scelte compiute secondo volontà, cioè applicando direttamente criteri estetici»[48].
Una volta appurato il fatto che gli elementi di base di *Arnulf Rainer* sono microstrutture della durata di 1, 2, 3, 4, 6, 8, 12 e 24 fotogrammi neri (oppure di fotogrammi di suono e fotogrammi di silenzio), possiamo procedere nella descrizione della struttura complessiva

---

[48] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

del film, che si compone di 16 grandi unità di 576 fotogrammi. Ognuna di queste è a sua volta costituita da "temi" della durata di 288, 192, 144, 96, 72, 48, 36, 24, 18, 16, 12, 9, 8, 6, 4 e 2 fotogrammi, i quali utilizzano in quantità di volta in volta variabile quegli elementi di base individuati da Kubelka nelle microstrutture di base sopra descritte.

I 576 fotogrammi delle sedici grandi unità equivalgono a ciò che il film-maker viennese definisce «il quadrato di un secondo»: infatti, egli ha individuato questa cifra elevando al quadrato il numero di fotogrammi necessari a comporre un secondo. E le durate in fotogrammi di ciascuno dei sedici temi sono sottomultipli del 576. Nell'ambito di ciascuna delle sedici grandi unità, i temi sono disposti secondo un ordine decrescente: ogni unità si apre con il tema più lungo e si chiude con quello più breve. Non accade mai che una grande unità contenga la gamma completa dei temi.

Sarà utile, a questo punto, analizzare una delle grandi unità di *Arnulf Rainer:* la seconda. Essa si apre con un tema di 144 fotogrammi, che è il più lungo e presenta lo schema di opposizione solo nella parte visiva. Per quel che riguarda il sonoro, questo tema è caratterizzato dal fischio continuo del "white noise". La sua parte visiva è costituita da un elemento di 24 fotogrammi, ripetuto per sei volte, la cui microstruttura è così articolata: 3 fotogrammi neri, 4 bianchi, 2 neri, 6 bianchi, 1 nero e 8 bianchi. Al tema dei 144 fotogrammi fa seguito un tema da 96 fotogrammi, che però non è uguale a quello ripetuto per sei volte nel tema precedente: qui, il tema di 24 è ripetuto solo quattro volte. La sua articolazione è molto più "veloce": 4 fotogrammi neri, 4 bianchi, 2 neri, 2 bianchi, 2 neri, 2 bianchi, 2 neri, 1 bianco, 1 nero, 1 bianco, 2 neri e 1 bianco. Proseguendo in questa analisi, scopriamo che il terzo e il quarto tema hanno entrambi la durata di 18 fotogrammi, sono caratterizzati da un *continuum* di luce bianca e presentano il sistema di opposizioni solo nella parte sonora.

Quando realizzò *Arnulf Rainer* attaccando materialmente i fotogrammi l'uno dietro l'altro, Kubelka si servì solo di quattro rulli di pellicola: un rullo di coda nera, un rullo di coda trasparente, un rullo di magnetico perforato "vergine" e un rullo di magnetico perforato sul quale era inciso il "white noise". La coda nera e la coda trasparente non sono materiali propriamente fotografici. La coda nera di solito è pellicola "vergine" non sviluppata. La coda trasparente, addirittura, è del tutto priva di emulsione fotosensibile: non è altro che il supporto in celluloide sul quale viene posata l'emulsione e, quindi, di cinematografico ha solo le perforazioni, che scandiscono il "tempo" di 24 fotogrammi al secondo. Ma per Kubelka questa era la qualità determinante del mezzo cinematografico, in *Arnulf Rainer* egli era riuscito ad "isolarla". Dinanzi a sé Kubelka teneva gli

Peter Kubelka durante la lavorazione di *Arnulf Rainer*

elenchi delle microstrutture che aveva preparato nella fase preliminare della realizzazione e che adesso gli servivano come elementi di base: componendo la partitura del film, cancellava dall'elenco le microstrutture che venivano progressivamente inserite.

La partitura assomigliava davvero ad un pentagramma, anche se come pentagramma appariva piuttosto semplificato: in ogni caso il rigo si leggeva da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, come uno spartito musicale. Le indicazioni erano disposte su due livelli: su quello superiore una "X" rossa rappresentava il fotogramma di luce e una "X" nera il fotogramma di buio, su quello inferiore una linea rossa rappresentava il fotogramma di suono e una linea nera il fotogramma di silenzio. Su ogni rigo erano disposti 72 fotogrammi, vale a dire tre secondi di film.

Il passaggio dalla partituta alla pellicola ebbe due fasi. Nella prima Kubelka realizzò una copia che consisteva di singoli fotogrammi, realmente attaccati l'uno all'altro: un vero e proprio "lavoro di sarto" [49]. Ma far passare una simile copia nella macchina di stampa sa-

---

[49] Questa espressione è usata da Kubelka in diverse interviste. Essa ci spiega molto bene quale sia l'immagine che il film-maker viennese ha di sé, richiamandoci alla mente un intero universo di dignità "artigiana".

rebbe stata un'impresa assai ardua ed il film-maker viennese, memore delle disavventure occorse in fase di stampa agli altri suoi film metrici, decise di realizzare una seconda copia, montata in macchina, con la tecnica del film d'animazione, fotogramma, inquadrato di volta in volta il bianco ed il nero[50].
Con *Arnulf Rainer* la fase della realizzazione tecnica del film viene di molto sminuita. «Tutti potrebbero realizzare questo film, servendosi della sola partitura», ha affermato Kubelka. Effettivamente il dato fisico, dal punto di vista del film, può essere considerato marginale in *Arnulf Rainer*. Se, per ipotesi, tutte le copie esistenti di quest'opera andassero disperse, sarebbe possibile ri-costruirlo avvalendosi della sola partitura, giacché il contenuto fotografico dell'immagine è ridotto a zero. Anzi, non si dovrebbe nemmeno parlare in termini di fotogrammi bianchi e fotogrammi neri, ma semplicemente in termini di luce e di buio. Il dato contingente, al quale il cinema è sempre stato legato a causa della sua vocazione "storica" che è sicuramente fotografica e naturalistica, non esiste più in *Arnulf Rainer*. Questo film è l'*hic et nunc* del cinema, il suo "esserci". È per questo motivo che Kubelka lo fa proiettare a volte completamente fuori fuoco, facendo scomparire i confini di quello schermo nel quale alcuni guardano come se fosse una finestra sul mondo: il proiettore diventa in questo modo un faro che spara il suo fascio luminoso all'orizzonte, schiarendo a tratti il buio e facendo della notte il giorno. Di questo suo film spesso Kubelka parla in termini di giorno e di notte. E certamente la migliore interpretazione che se ne possa dare ce la fornisce lui stesso quando afferma che con *Arnulf Rainer* ha voluto creare un sistema che gli permettesse di cambiare la notte in giorno e il giorno in notte ventiquattro volte al secondo.

La spinta verso la sensualità

Negli anni Sessanta Peter Kubelka s'incammina verso nuove mete: il destino lo sospinge addirittura nella solare e primitiva Africa. Kubelka è nel Sudan, dove si ritrova nelle insolite vesti di poeta di corte, in una corte nomade delle classi medie. Egli è al seguito di un gruppo di ricchi borghesi austriaci, impegnati in un safari: dovrà realizzare un film di viaggio, una specie di album di ricordi filmato, lavorando nella più autentica tradizione dell'artista cortigiano.
Come cineasta, naturalmente, la cosa in sé non gli interessa affatto, anzi, lo mortifica. Ma egli ha accettato quest'offerta di lavoro per

[50] Ciononostante, *Arnulf Rainer* resta un film realizzato senza macchina da presa. Infatti, l'uso che il film-maker viennese ne fa è assolutamente marginale, almeno dal punto di vista della creazione.

aver modo di visitare il continente nero e di sentirsi immerso in quelle culture *primitive* che ha sempre ammirato e da tanto sogna di conoscere. Del resto, dopo *Adebar* e *Schwechater*, non gli restano altre possibilità di trovar lavoro come cineasta, a Vienna.
Dal punto di vista puramente espressivo, l'avventura africana si rivela decisiva, in una misura che lo stesso Kubelka non poteva prevedere: gli fornisce ciò che volgarmente si dice una grande ispirazione. E, una volta tornato in patria, egli comprende che quest'esperienza così interessante sul piano emotivo può, e deve, trasformarsi in un importante risultato cinematografico. Bando ai compromessi! Non si limiterà a montare freddamente il materiale girato. Non si atterrà ai valori dei committenti. Farà a modo suo. E non per puro spirito di ribellione (in fondo, lui è un pacifico artigiano del cinema), ma semplicemente informato dalla sincera volontà di compiere "un buon lavoro" e di non sprecare quell'ispirazione che per un artista come lui, così severo nei confronti delle proprie emozioni, non viene certo tutti i giorni.
Come scrive Elena Pinto Simon in un suo sostanzioso saggio, con *Unsere Afrikareise* Kubelka reintroduce «alcuni degli elementi che aveva eliminato dai suoi film: gente, narrazioni, emozioni e immagini che in qualche modo corrispondono al mondo naturale»[51]. Peter Kubelka ha affermato che *Unsere Afrikareise* «is a natural film»[52], è un film naturale: tradotta in italiano, quest'espressione risulta piuttosto infelice e non basta a precisare il senso del pensiero che il film-maker austriaco esprime nella pragmatica lingua di Flanklin e di Walt Whitman, la sua seconda, dopo il dolce tedesco di Vienna.
Mi spiego. In realtà, l'opus numero cinque di Peter Kubelka non è il risultato di un percorso "à rebours" e in nessun modo costituisce il ritorno ad un qualsiasi passato. È vero, sì, che vi ritroviamo la rappresentazione fotografica di un mondo naturale, volti, primi piani e inquadrature di una consistente lunghezza, quasi a contraddire l'assunto che il cinema non è movimento. Ma non possiamo nemmeno negare che l'esperienza del cinema metrico proietti su tutto ciò la sua ombra, in maniera addirittura prepotente. «Posso dire con certezza», spiega Kubelka[53], «che non avrei potuto fare *Unsere Afrikareise* prima dei film metrici, perché esso raccoglie in sé tutte le rivelazioni che le opere metriche mi hanno dato». Queste rivelazioni non sono riprodotte in *Unsere Afrikareise:* il film-maker le ha ormai fatte sue, perfettamente interiorizzandole e inserendole nella propria personale esperienza.

---

[51] Elena Pinto Simon, *The films of Peter Kubelka*, in «Artforum», aprile 1972.
[52] Ibid.
[53] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

Così, il film africano costituisce il superamento dialettico di due precedenti momenti: la produzione metrica da una parte, rappresentata dalla trilogia di *Adebar, Schwechater* e *Arnulf Rainer,* e il film di composizione in uno stato ancora rudimentale dall'altra. Vale a dire il film d'esordio, quel *Mosaik im vertrauen* che era ancora fortemente legato alle forme tradizionali, teatrali, del cinema. Qual è, dunque, il risultato di questo superamento? È un'istanza di composizione assolutamente rinnovata, fino al raggiungimento di una maturità formale completa.
È vero, quindi, che *Unsere Afrikareise* costituisce un allontanamento dal classicismo delle opere metriche, ma è anche vero che quest'allontanamento si realizza in un'opera che è pur sempre informata dalla tensione verso un'arcaica sensualità del significato. *Unsere Afrikareise* è un film rinascimentale realizzato molti secoli dopo l'esistenza storica del Rinascimento.
La spinta che muove Kubelka e lo conduce a superare il progetto metrico gli viene in parte dalla considerazione che questo si sia esaurito, avendolo cavalcato fino a raggiungere in *Arnulf Rainer* gli elementi basilari del cinema, la sua essenza prima, luce e suono; e, in parte, dal grande impatto emotivo che ha su di lui la conoscenza di alcune culture primitive dell'Africa settentrionale e centrale. Certamente, non gli interessa né l'antropologia, né la documentazione etnografica. La conoscenza che egli ha di queste culture primitive è quella che può averne un qualsiasi europeo che abbia partecipato ad un safari in Africa, cioè una conoscenza non scientifica, empirica e quasi superficiale. Eppure, sul piano emotivo, questa conoscenza si rivela assai produttiva: in Africa, Kubelka si trova immerso in un paradiso che egli mentalmente conosceva da sempre. È l'ambientazione naturale dei suoi sogni d'artista, un mondo nel quale gli oggetti d'uso, i costumi e la lingua sono forme ispirate ad una semplicità arcaica. Questa Africa occupava già da molti anni un posto fondamentale nella sua visione del mondo. E, adesso, conoscerla, percorrerla, scoprirne i diversi volti è un'esperienza rilevantissima ed intensa, un'avventura della conoscenza, quasi un "dejà-vu", un viaggio all'interno della propria mente.
Questo racconto di uno dei tanti avvenimenti che lo colpirono nel corso del safari ci fornisce un'idea della carica emotiva che egli accumulò in Africa: «I membri di una tribù che attraversava una fase storica che potremmo definire età del bronzo», ricorda[54], «stavano facendo i preparativi per una festa. C'erano processioni e cori, ma niente musica, niente ritmo. Si avvicinava il tramonto. E si sentiva come un'attesa crescente, una grande tensione: tutti guardavano in

[54] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

direzione delle grandi pianure, ma non c'era proprio niente che io potessi vedere e che giustificasse quella grande tensione. Tutt'intorno c'erano musicisti. Ma non suonavano. Ed ecco che, nell'istante del tramonto (verso l'equatore, il calar del sole ha un movimento molto netto e rapido, quasi improvviso), nel momento in cui il sole "urtava" contro la terra, echeggiò il primo colpo dei tamburi. Capii. E in quel momento mi misi a piangere. Piangevo perché avevo compreso che quelli erano i cineasti della preistoria e ciò che avevano fatto era esattamente quello che volevo fare io. La loro sincronia era mille volte più bella della mia: il sole, la terra, quel suono di tamburi in una distesa deserta, poi l'inizio della festa... Cos'era il mio affannarsi con sagome e fotogrammi al confronto di quelle cose? Ma, in realtà, io avevo qualcosa di più di loro: essi potevano realizzare il miracolo del sincronismo una sola volta al giorno... io ventiquattro volte al secondo!»

Ecco come Kubelka assorbe l'esperienza, emotivamente forte, del contatto con le culture primitive africane: trova una serie di conferme alla propria visione dell'arte, trova una grande spinta verso la sensualità e si prepara a riversare questa particolare sensualità nel suo cinema, che ha già dimostrato di tendere proprio in questa direzione (con *Adebar,* per esempio). Nell'episodio di cui narra, egli rivede, come in una visione, la chiave del linguaggio cinematografico: l'unione di un effetto visivo (il sole tocca l'orizzonte) con un effetto sonoro (il colpo dei tamburi). Kubelka lo chiama "il miracolo del sincronismo", che il cinema può realizzare ventiquattro volte al secondo.

Così, l'Africa fornisce a Kubelka un'ispirazione, certamente la più forte che gli si sia mai presentata. E finalmente egli ha una salda e valida motivazione per rivolgersi al mondo naturale, per usare il supporto fotografico del cinema; finalmente ha delle emozioni che giudica meritevoli di essere espresse in maniera diretta e immediata; finalmente egli si interessa alla natura, non più realizzandone un simbolo, ma criticandola. Kubelka viene fuori dal suo guscio e comincia ad usare una prima persona singolare che la sua severità ha fatto tacere per anni.

I suoi film metrici non esprimevano mai una critica della realtà, si limitavano a creare mondi simbolici, i quali parlavano da soli, parlavano una lingua interna al sistema. Kubelka non tendeva al discorso: si limitava ad elaborare un sistema capace di parlare da solo. Con *Unsere Afrikareise,* invece, articola un discorso ampio, avendo individuato una chiave linguistica per "parlare" attraverso i suoni e le immagini della realtà. «Ho voluto creare», spiega[55], «un'im-

[55] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

pressione naturalistica della realtà, qualcosa in cui ci si potesse completamente identificare».
Con *Unsere Afrikareise* Kubelka esprime le sue idee preoccupandosi anche di creare un oggetto-film che abbia ancora una volta la complessità e la polimorficità semantica della natura. Non un'idea, quindi, bensì uno scintillare di idee: in questa ricchezza si rivela il peso che le opere metriche continuano ad avere sul Kubelka di *Unsere Afrikareise.* «Ho costruito questo film», ha precisato il film-maker di Vienna[56], «con la stessa sensibilità di un lavoro eseguito fotogramma per fotogramma, come accadeva per i film metrici. La differenza è che mentre in *Schwechater* e in *Arnulf Rainer* quel lavoro compariva in tutta la sua evidenza nel risultato finale, qui invece resta nascosto».
La natura è per Kubelka un costante punto di riferimento, un autentico faro che illumina la sua visione dell'arte, sin dai tempi di *Adebar.* Natura è il mondo. Ma natura è pure la storia. Ho già detto che in un certo senso Kubelka è un naïf. Vale la pena di ripeterlo: nella sua etica, l'arte deve affermarsi sulla natura, mai esserne dominata, dominarla, usarla. E Kubelka è uno dei pochi a credere in questa possibilità, avendo scavalcato con la sua fede nel lavoro la crisi dei linguaggi[57] e quella della funzione dell'arte, non avendo nei riguardi della tecnologia alcun sentimento di inferiorità.
Kubelka si serve della natura come modello linguistico. Per spiegarmi meglio, opererò una distinzione molto elementare. La distinzione tra senso e significato.
Diciamo che il produrre senso è un modo di parlar sociale. Un albero, per esempio, un vero albero voglio dire, produce senso. Ci ispira una varietà di emozioni. Un semaforo, invece, produce significato. Produrre significato vuol dire produrne un determinato numero, in base a una convenzione stabilita. Produrre senso vuol dire, invece, produrne uno solo, globale, che può essere letto e "vissuto" da ogni singolo individuo in modo differente e personale, in ragione del suo stato d'animo. Per tutti noi, un semaforo può produrre un numero limitato d'informazioni ("via libera" oppure "attenzione" oppure "alt"). Un albero, invece, è un albero, una forma alla quale possiamo liberamente associare un numero indeterminato di pensieri. Un significato rimanda sempre ad un codice. Il senso, invece, agisce ad un livello decisamente più istintuale e funziona a prescindere dall'operazione di decodifica. Il senso è un *continuum,* un flusso indivisibile al livello della fruizione. Un significato, invece, è divisibile in tanti piccoli significati di ordine inferiore, cioè costituito da

---

[56] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

[57] Quanto sbagliano i vari Weibel che imparentano Kubelka a Wittgenstein, a Webern e agli altri teorici della crisi dei linguaggi!

elementi minimi che continuano ad essere identificabili anche se riuniti in un certo insieme. Il significato si basa sull'uso di segni convenzionali, vale a dire sull'appartenenza del fruitore alla cultura che ha prodotto e che fa uso di quella particolare convenzione.
Questa distinzione tra senso e significato ci è utile quando cerchiamo di individuare l'essenza di *Unsere Afrikareise* rispetto a quella degli altri film di Kubelka. Le sue opere metriche, per esempio, ricalcano un modo naturale di espressione e si propongono come oggetti della natura: dunque, non veicolano significati, ma senso. Film come *Adebar* e *Arnulf Rainer* sono fatti, sì, di un certo numero di elementi, ma, all'atto della fruizione, tutti questi elementi si disperdono in un'armonia che è il senso finale della struttura.
Con *Unsere Afrikareise* Kubelka opera un brusco cambiamento di rotta e mira alla produzione di significati. Articola un discorso. Ma non per questo perde di vista la natura: appena smette di usarla come modello linguistico e trasgredisce il progetto metrico, comincia subito ad usarla come *fonte di ispirazione* e come materiale profilmico.
Unsere Afrikareise è fatto di una serie di piccoli significati, anche se non rinuncia ad un'espressione globale. Ma, di fatto, rinuncia ad esprimere quel *continuum* che era il senso "naturale" di *Schwechater*. I piccoli significati di cui consta *Unsere Afrikareise* sono prodotti dall'articolazione, cioè dalla combinazione degli elementi visivi e sonori. L'articolazione è un processo linguistico che agisce a differenti strati, tra un elemento visivo ed uno sonoro, tra due elementi visivi o tra due elementi sonori. «Lo scrittore», spiega Kubelka[58], «lavora con le parole. Le parole nel dizionario sono tutto il mondo analizzato e diviso in parti: il pane, il cielo, la vita, l'andare, il venire, ecc. ecc. C'è tutto. Ma è come se non ci fosse nulla, perché, in fondo, il dizionario non dice nulla se non lo si utilizza. Il poeta ha il compito di utilizzarlo».
Il film-maker viennese non possedeva, come "il poeta" di cui parla nel suo esempio, un dizionario di immagini e di suoni. Ma se lo creò. Per farlo, dovette lavorare a lungo e non nelle migliori condizioni.
Egli aveva girato, per la prima volta nella sua carriera, con una macchina da presa portatile, usando pellicola formato ridotto, 16 millimetri, invertibile. E per montare *Unsere Afrikareise* non ebbe, come normalmente si usa, una copia di lavorazione a colori o in bianco e nero: trovandosi in gravi difficoltà economiche, egli aveva dovuto stampare la sua copia di lavorazione con il procedimento ed il materiale meno costosi. Così, non aveva nemmeno sviluppato la pellicola invertibile e si era limitato a farne stampare una copia su

[58] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

Fotogrammi di
Unsere Afrikareise

pellicola in bianco e nero. Lui, che sognava di realizzare con questo film un grande effetto di realtà, paradossalmente sarebbe stato costretto ad usare una copia di lavorazione in negativo bianco e nero e non avrebbe potuto vedere i colori delle inquadrature! Per venire a capo di questo inconveniente, ideò un sistema alquanto ingegnoso: dall'invertibile originale tagliò tre o quattro fotogrammi per ciascuna inquadratura. Li tagliò in testa o in coda al ciak, dove pensava di far meno danni. Pòi, attaccò insieme questi pezzettini di pochi fotogrammi e ne fece un rullo che portò al laboratorio di sviluppo. In questo modo poté vedere il colore delle inquadrature: sprecava, sì, qualche fotogramma di ciascun ciak, ma era ispirato dal criterio del male minore.

Il suo "dizionario"

Prima di passare al lavoro di composizione vero e proprio, Kubelka si attardò nella lunga opera di classificazione e catalogazione del materiale visivo e sonoro riportato dall'Africa. Questo processo di analisi lo tenne occupato per quasi tutto il corso del 1962.
Alla fine di questo anno, egli aveva il suo "dizionario". Erano circa 1300 le inquadrature raccolte nei cataloghi del materiale visivo. Queste inquadrature erano ordinate in un certo numero di categorie: guardare, correre, crepuscoli, ritratti, kitsch, bambini, agonia, orgoglio, carne, acqua, mare, fuoco, negri, bianchi, arabi, notte, deserto, avventure, esotico, paesaggi, noia, e così via. Un'inquadratura poteva pure comparire in più categorie. La sua appartenenza a questa o a quella poteva anche essere motivata da una metafora: per esempio, sotto la voce "monumenti" del catalogo del materiale visivo si trovava, insieme alla Sfinge, una inquadratura nella quale si vedeva uno dei partecipanti al safari in una posa enfatica e statuaria, "Rudy eroico". Con i fotogrammi sviluppati Kubelka realizzò un catalogo del colore.
Questa gran mole di lavoro propedeutico si rivelò molto utile. «Organizzando i cataloghi, io facevo già molto montaggio», ricorderà Kubelka in seguito[59]. Anche le riprese sonore erano state catalogate, sviluppando un particolare modo di trascrivere la lingua parlata che si rivolgeva principalmente al complesso dei suoni e alla loro natura sensuale, senza rispettare né l'ortografia né le parole. Questo metodo era già stato usato per *Mosaik im vertrauen*.
Per introdurre la definizione del concetto di articolazione, ritornerò al paragone che Kubelka fa con il "poeta". «Il poeta», spiega il film-maker viennese[60], «scrive una sequenza di parole: vacca notte

[59] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

[60] Stefano Masi e Antonio Fiore, cit.

correre pioggia. Come vedete, ad ogni parola che si aggiunge alla sequenza, l'idea che ci facciamo cambia. Ammettiamo che il poeta abbia scritto: vacca notte correre pioggia seduta. In questo caso avremmo un'idea già leggermente diversa. Ma cosa succede se egli scrive: vacca cotoletta notte? La nostra idea viene completamente stravolta: non c'è più nessuna vacca, c'è solo una piccola cosa, un piccolo pezzo di carne. L'immagine della vacca è sparita del tutto. Come è possibile che l'immagine della vacca possa sparire dalla parola "vacca"? Il fatto è che il contenuto dell'immagine poetica è determinato dall'articolazione: non è nelle parole, ma tra le parole. Le parole sono uguali per tutti: è la nostra sintesi che diversifica i discorsi».

Comporre, articolare, al cinema, vuol dire unire un suono ad una immagine che nella natura non gli appartiene, creare un nuovo complesso audiovisivo. Le immagini poetiche che *Unsere Afrikareise* ci propone nascono appunto *tra* gli elementi, sulla spinta di una scintilla prodotta dal contatto tra due immagini, o tra un'immagine e un suono. Un esempio. L'agonia di un coccodrillo, ferito a morte dai colpi di un cacciatore, assume in *Unsere Afrikareise* una nuova connotazione quando è abbinata alla musica di un tango: i suoi spasimi, gli schizzi d'acqua che alza sbattendo violentemente la coda a destra e a sinistra diventano quasi una danza mortale. Ancora un esempio. Una folata di vento porta via il cappello a un cacciatore che se ne sta comodamente seduto in poltrona, a prendere il sole, sul ponte di un'imbarcazione. Ma Kubelka vi abbina il rumore di un colpo di fucile, esploso una frazione di secondo prima che il cappello voli via dalla sua testa, e tutto cambia: abbiamo l'impressione assolutamente realistica che qualcuno gli abbia sparato. Chi gli ha sparato? Sono gli spiriti della savana che meditano la vendetta nei confronti dell'europeo "invasore"? È una rivoluzione? Oppure è solo una pallottola vagante, segno del destino? Come si vede, l'effetto prodotto da un'articolazione è suscettibile di molte aperture semantiche, in ragione della sua natura, che se da un lato è perfettamente realistica dall'altro organizza brani di realtà fantastici.

Questa tecnica dell'articolazione era già presente in *Mosaik im vertrauen,* ma in quell'occasione non era usata con la necessaria padronanza e nemmeno con continuità. Quando se ne serviva, Kubelka la affiancava ad altri codici espressivi, come la recitazione, il dialogo tra i personaggi, ecc. In *Unsere Afrikareise,* invece, la tecnica dell'articolazione diventa il motore principale del film. Sostituisce tutti gli altri codici e genera da sola gran parte del significato. Possiamo dire con certezza che qui il suo uso è molto più rigoroso. E scintillanti i risultati.

Non bisogna dimenticare che in *Mosaik im vertrauen* la tecnica dell'articolazione era inserita su una base di messa in scena. Di con-

seguenza, alcune delle articolazioni avevano tutta l'apparenza di effetti di sceneggiatura e la loro efficacia era qua e là assai dubbia.
La qualità di un'articolazione deriva dal grado di credibilità del mondo "terzo", audiovisivo, che essa riesce a produrre. Per questo motivo, nel produrre un'articolazione, il dato fisico dell'immagine o del suono ha un'importanza molto maggiore del dato progettuale o, se si vuole, dell'intenzione. Si capisce bene, quindi, come un'articolazione non possa essere prevista in fase di sceneggiatura e debba nascere alla moviola: le immagini ed i suoni devono avere la possibilità di sprigionare liberamente il proprio senso. E più questo è "aperto", più grande sarà la possibilità di articolarlo. Certi codici, come quello della recitazione, restringono il senso dell'immagine o del suono, lo determinano, lo specificano tanto che quell'immagine o quel suono difficilmente potranno essere usati con una certa mobilità. Le articolazioni di *Mosaik im vertrauen* risentivano proprio di questo peso.
Unsere Afrikareise, invece, ha il merito di applicare la tecnica dell'articolazione ad un impianto documentaristico puro e, quindi, può sfruttare al meglio la naturale espressività di cose, persone e gesti. Rispetto a *Mosaik im vertrauen*, non vi sono in *Unsere Afrikareise* quegli intervalli nel tessuto delle articolazioni che, nell'opera prima del film-maker viennese, erano costituiti dai brani recitati. Il ritmo è qui assai serrato e ad ogni nuova visione del film lo spettatore può scoprire nuovi aspetti, nuove scintille, nuove articolazioni.
L'Africa di Kubelka è un continente magico: il suo film, attraverso una serie di temi ricorrenti, sprigiona una grande energia. *Unsere Afrikareise*, opera che molti considerano, a ragione, il capolavoro del film-maker viennese, ci scuote con la sua mistica del desiderio. Vi ritroviamo, perfettamente compiuta, la riflessione kubelkiana sulla bellezza, sull'erotismo nascosto e poetico della natura. E, nonostante i doppi sensi prodotti dalle articolazioni, la chiarezza del discorso è cristallina.
Non c'è dubbio che uno dei temi principali di *Unsere Afrikareise* sia costituito dal "guardare", inteso come veicolo dei sentimenti, delle emozioni, del proprio essere, della volgarità o della bellezza.
Il "guardare" assume le forme più diverse: prelude alla morte, quando è il cacciatore che guarda nel mirino del suo fucile ad alta precisione, prima di esplodere il colpo che stenderà l'animale. E questi bestioni feriti a morte, i coccodrilli dalle lunghe code, gli scattanti leoni, l'elefante, l'agile giraffa, la zebra, appaiono sinceramente meravigliati della lucida volontà assassina del cacciatore europeo. Cadono, colpiti dalle pallottole esplosive, senza nemmeno fuggire: sono stupiti, non riescono a capire il motivo di questo gioco mortale. Kubelka ci mostra in *Unsere Afrikareise* l'agghiacciante stupidità della cultura moderna, protesa nello sforzo di celebrare un inutile

trionfo sulle culture primitive. Diventa chiara, in questo film, la dialettica kubelkiana tra decadenza e arcaicità: la cultura contemporanea viene messa alle strette, mostra la sua natura decadente e la sua inferiorità nei confronti del mondo primitivo e della sua rotonda semplicità.

Il "guardare" è anche desiderare. Kubelka ci mostra la bellezza primitiva contrapposta a quella della civiltà europea: le articolazioni ci propongono l'eleganza della prima e la volgarità della seconda. La danzatrice negra possiede l'agile grazia della belva, è fiera della sua natura animale, in assoluta armonia col creato. La donna europea che ha intrapreso il safari, invece, appare imbalsamata, è ridicola e impacciata, non sa dominare il proprio corpo e i propri sensi, solo a fatica cela il complesso d'inferiorità che prova nei confronti della cultura primitiva.

Questo tema dell'inferiorità dell'uomo europeo è nascosto tra le pieghe delle articolazioni di *Unsere Afrikareise:* la sua violenza distruttrice è il riflesso di un impotente sentimento di invidia, di una malcelata coscienza di inferiorità, di un violento desiderio di esercitare il possesso della natura, di proclamare un proprio illusorio dominio sul cosmo. "Guardare" è tutto ciò che l'uomo europeo può fare nell'Africa dei leoni e delle belve: al massimo può esercitare uno sguardo mortifero, mediato dall'occhio della tecnologia (il mirino del fucile, l'obiettivo della macchina fotografica, ecc.). In questo senso, il voyeurismo del suo "guardare" nasconde una frustrazione.

"Guardare" è anche un gioco ottico, crea rapporti di grandezza falsati. Questi europei che partecipano ai safari appaiono così piccoli al cospetto dei grandi pachidermi che abbattono coi loro fucili ad alta precisione! Sembrano nient'altro che piccoli parassiti. La gran mole delle vittime diventa qui statura morale. Ma le belve sono, a loro volta, assai piccole nel mirino del fucile del cacciatore. Sono questi i giochi del "guardare".

In effetti, davanti alla ricchezza semantica delle articolazioni di *Unsere Afrikareise* la scrittura appare rigida e inerte, insufficiente a trascrivere questa sensuale polimorficità. Le parole sono una ben povera cosa al cospetto delle articolazioni!

I ritmi emotivi

Dopo *Unsere Afrikareise* Kubelka lavorò per alcuni anni ad un altro film di composizione, *Monument fort the old world,* ma, prima di portarlo a termine, intraprese e condusse in porto la realizzazione di *Pause!*

Per uno strano tiro della sorte, il pittore viennese Rainer, che non compariva mai nel film che porta il suo nome, è sullo schermo dal primo all'ultimo fotogramma di *Pause!* Questo film di dodici minuti

e mezzo (si tratta della medesima durata di *Unsere Afrikareise)* è costituito da un intreccio di cinema metrico e cinema di composizione. Come *Schwechater*, anche *Pause!* si basa su intersecamenti di serie di inquadrature. Ma la sua struttura non è fondata sul computo matematico dei fotogrammi: è informata da ritmi emotivi. E all'interno di una simile struttura Kubelka compie anche un'analisi degli elementi. Opera scelte e articola un discorso, come in *Unsere Afrikareise.*

La materia prima è fornita a Kubelka da una specie di performance che l'artista viennese Arnulf Rainer compie all'uopo. Non si tratta, in realtà, di una vera e propria performance, bensì di una serie di "incontri" tra l'artista e il film-maker. Durante questi incontri, realizzati quasi sempre all'aperto, Rainer si produce in una serie di azioni libere, cercando di emettere segnali umani di intensità, e Kubelka è lì davanti a lui, pronto a registrare con la sua macchina da presa e il suo magnetofono tutto ciò che gli interessa.

L'elaborazione cinematografica che Kubelka fa delle azioni di Rainer è certamente decisiva, cosicché la sostanza finale del film non ha più nulla a che vedere con il suo soggetto: *Pause!* non è dunque la documentazione di una performance di Rainer e nemmeno è una messa in scena che Rainer interpreta. Il film, in realtà, non ha alcun rapporto sostanziale con la Body Art: il pittore viennese vi compare come puro materiale, esattamente come le persone e gli animali che popolavano l'Africa di *Unsere Afrikareise.*

Nel film, ad un certo punto, c'è un'inquadratura nella quale Rainer appare sfinito per il gran muoversi, non ce la fa più e mormora: «Pause!». Da questa parola, che è quasi nascosta tra due tagli, deriva il titolo dell'opus numero sei di Peter Kubelka. In *Pause!* vediamo Rainer compiere davanti alla macchina da presa diversi gesti alquanto enigmatici: muove le mani come un sipario davanti al volto, sfrega le labbra contro una lastra di cristallo, s'impegna in una rapida e violenta manipolazione delle estremità del volto, succhia un falso dito di gomma, pesta i piedi contro il terreno, si percuote il petto con le dita, e così via. Ciascuna di queste azioni è compiuta diverse volte e con differenti livelli di tensione: ora Rainer agisce con una certa calma, ora dimostra eccitazione. Kubelka articola *Pause!* tra i differenti livelli di tensione emotiva delle inquadrature. Non sono i gesti in sé ad avere importanza, ma lo stato di tensione che essi veicolano.

La parte iniziale del film presenta un'alternativa semplice tra due serie di immagini: la prima contiene azioni che hanno un ritmo assai concitato. Andando avanti, si passa dall'alternanza semplice a strutture via via più elaborate e complesse, che però non sono mai rigorosamente metriche. Lo svolgimento del film, poi, si evolve in una grande eruzione di tensione che si trova nella seconda metà del

Peter Kubelka durante una lezione ▷

film. A questa grande tensione fa seguito una fase di estremo rilassamento. Infine, viene il tema conclusivo, che è quello del "non poter più smettere", l'impossibilità di arrestare il ritmo.
Come ha scritto David Shapiro[61] *Pause!* pone al centro della sua attenzione i movimenti, i gesti e le posizioni di Rainer, ma al tempo stesso riesce a conservare un ragionevole distacco nei confronti di questa materia così accattivante. Il montaggio di Kubelka, dunque, non tende mai a ricostruire un'unità di azione relativa ai gesti e ai suoni, alla performance, di Rainer; piuttosto, crea una struttura di emozioni, alternando i momenti di quiete alle improvvise eccitazioni, la lenta crescita della tensione al rilassamento delle membra. Con questo metodo il film-maker viennese riesce a provocare in noi una serie di emozioni, la più prepotente delle quali è il nostro senso della paura.
Da questo punto di vista, *Pause!* presenta momenti di fortissima intensità. La figura di Rainer è sempre isolata nella zona centrale dello schermo, che presto si trasforma in una specie di gabbia nella quale cresce un angoscioso senso d'oppressione. Bisogna sottolineare che Kubelka non raggiunge mai questo stato mediante l'immagine orribile, ma si serve di un materiale sostanzialmente ibrido. È il montaggio dei suoni e delle immagini a insistere sullo stato sofferente della natura umana: in ciò *Pause!* rappresenta la continuazione del discorso intrapreso da Kubelka con le monumentali presenze di *Adebar.* Quell'incapacità di toccarsi che si manifestava come una vera e propria fenomenologia del dolore, lo strazio dei corpi costretti a contrarsi e ad arrestare la loro corsa verso altri corpi, il suono sempre uguale di una melodia asfissiante, le silhouettes stampate con violenza contro uno sfondo negatore e nemico, e l'angoscia finale di *Adebar* prendono nuovamente corpo nel montaggio di *Pause!*. Questo film ci trasmette qualcosa di simile alla paura che si prova nei confronti del destino. *Adebar,* invece, somigliava più ad una chiusa nenia di dolore, non conteneva accenni alla possibilità di uno scontro violento col destino, che in *Pause!* viene attaccato con veemenza e, anche se alla fine risulta vincitore, deve subire questa metafora di guerra.
Davanti a *Pause!* non si può fare a meno di ricordare i corpi giganteschi dei quattro Prigioni, scolpiti da Michelangelo per la Sagrestia Nuova di S. Lorenzo, a Firenze, ai quali già ci aveva fatto pensare, ma solo superficialmente, *Adebar.* Il dibattersi delle forme che Michelangelo dà a quei corpi ci suggerisce l'idea che esse cerchino quasi di uscire dalla prigionia del marmo. Parimenti, in *Pause!* il dibattersi del corpo di Rainer ci fa pensare ad una disperata volontà

---

[61] David Shapiro, *Kubelka's Pause!,* in «100 eyes. New York film Magazine», aprile 1977.

di venire fuori dai confini dello schermo. Al contrario di *Pause!*, *Adebar* appare un'opera quasi estetizzante. Eppure *Pause!* sfrutta uno dei temi tradizionali dell'arte romantica: il tentativo dell'anima di uscire dal corpo, che è un topos reperibile in molta letteratura francese, inglese e tedesca dell'Ottocento, nella musica wagneriana e in mille altre articolazioni, centrali e periferiche, del romanticismo. Questo tema è direttamente collegato a quello del titanismo, al tema della lotta sofferente e solitaria, al mito di Sisifo.

Kubelka esprime tutto ciò con l'organizzazione del suo materiale visivo e sonoro in una struttura ritmica molto diversa da quella che fondava *Adebar, Schwechater* e *Arnulf Rainer.* In *Pause!* i gesti che Rainer compie all'interno di una stessa inquadratura hanno un andamento monotono, continuo e stabile: egli ripete un certo numero di volte lo stesso gesto e questa ripetizione crea un ritmo di base. Oltre al ritmo visivo del gesto, ogni inquadratura è caratterizzata da un certo evento sonoro, che all'interno dell'inquadratura ha un andamento ugualmente monotono, continuo e stabile, ma non necessariamente è sovrapposto all'evento visivo. Nella quasi totalità delle inquadrature l'evento sonoro è il respiro di Rainer.

L'andamento delle immagini e dei suoni stabilisce, dunque, un preciso ritmo dell'inquadratura. Il taglio che Kubelka opera tiene sempre conto di questo doppio ritmo, inserendosi in qualche modo al suo interno. Un esempio. Primo piano largo di Rainer, che tiene le mani alte ai lati del capo, con le palme ben aperte: egli fa passare assai velocemente le mani davanti al suo volto e queste s'incrociano ad ogni passaggio. Nell'istante in cui il volto è completamente coperto dalle mani, Rainer emette un profondo respiro. La cosa viene ripetuta per tre volte. Ma al terzo passaggio le mani di Rainer non arrivano a unirsi. E nell'istante in cui la percezione del ritmo ci dice che esse "dovrebbero" unirsi, producendo anche l'evento sonoro del respiro, ecco comparire la nuova inquadratura. Questa possiede un ritmo e un livello di tensione che sono del tutto differenti rispetto al ritmo e al livello di tensione dell'inquadratura precedente. Ma il ritmo della nuova inquadratura si inserisce ad incastro in quello della precedente.

Una delle grandi novità di *Pause!* è costituita dal fatto che Kubelka usa un sonoro ripreso in sincrono con le immagini.

In pratica, egli lavora il materiale visivo e il materiale sonoro adoperandolo a brani paralleli. Ma, pur muovendosi in questa direzione, resta molto lontano da qualsiasi progetto naturalistico. Anzi, egli stesso tiene a precisare che «*Pause!* è la dimostrazione che il cinema non è fatto per riprodurre la natura»[62].

---

[62] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

Bisogna soffermarsi, a questo punto, sull'uso che Kubelka fa del suono in *Pause!*. «È vero», egli spiega[63], «che in questo film si ascolta il suono ripreso contemporaneamente alle immagini; però nessun uomo che avesse assistito alle riprese avrebbe potuto ascoltare ciò che si ascolta nel film. Si pensa, erroneamente, che la registrazione del suono sia un fatto piattamente riproduttivo; in realtà, con i microfoni si può fare lo stesso lavoro creativo che si fa con gli obiettivi. È necessario fare un uso creativo del suono». Che cosa intende Kubelka quando parla di uso creativo del suono? Egli mira ad agire sul suono così come ha imparato ad agire sulle immagini; utilizza dei suoni che l'orecchio umano non conosce, come quello prodotto dal vento che batte sulla superficie di un microfono; si serve del concetto di "campo sonoro", modula cioè la distanza tra il microfono e la fonte del suono. Per registrare l'emissione dei segnali di intensità di Rainer, Kubelka in alcuni casi pone il microfono sotto gli abiti dell'artista.

La sostanza del suono

Ma il primo piano sonoro equivale al primo piano visivo? No. O, almeno, non completamente. Campo lungo, campo medio, primo piano: tutte queste nozioni relative alla riproduzione dell'immagine devono esser riformulate nel momento in cui vengono applicate alla registrazione del suono. E Kubelka, prima di giungere alla realizzazione di *Pause!*, si applica in una vasta opera di analisi della sostanza del suono.

Più precisamente, la sua riflessione concerne il senso dell'udire, cioè la percezione umana del suono. «Il senso dell'udire», spiega Kubelka[64], «è più vicino al corpo di quanto non lo sia il senso del vedere». La vista è il senso della lontananza. «Noi possiamo arrivare, con la nostra vista, fino alla luna. Addirittura alle stelle, che sono distanti milioni di anni-luce». Anche in questo caso le dichiarazioni teoriche di Kubelka improvvisamente si coloriscono, giacché sono espresse in una lingua fascinosa che sa di magia. Ma ugualmente sono chiare e giungono a segno. «L'udito, invece, agisce in spazi ristretti», prosegue il film-maker viennese. «E del resto si può udire solo finché c'è aria. Il vedere agisce in lontananza molto bene, ma la sua azione finisce, approssimativamente, a venti centimetri dal nostro viso. Se avviciniamo di più all'occhio un oggetto, lo vedremo molto male, fuori fuoco. È in quest'ultima zona che l'udito svolge la sua peculiare funzione di rivelatore dei pericoli».

---

[63] Intervista realizzata a Francoforte, cit.

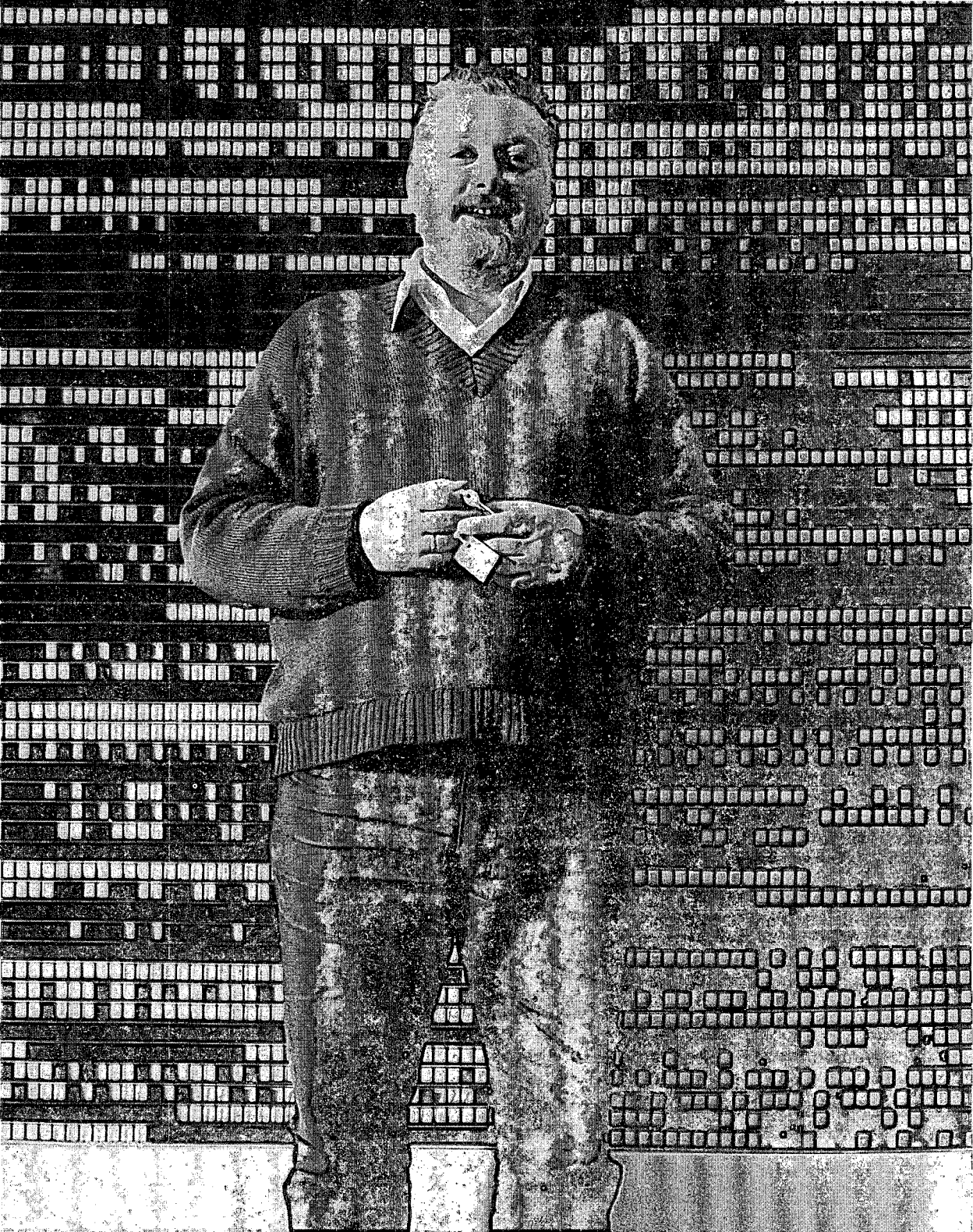
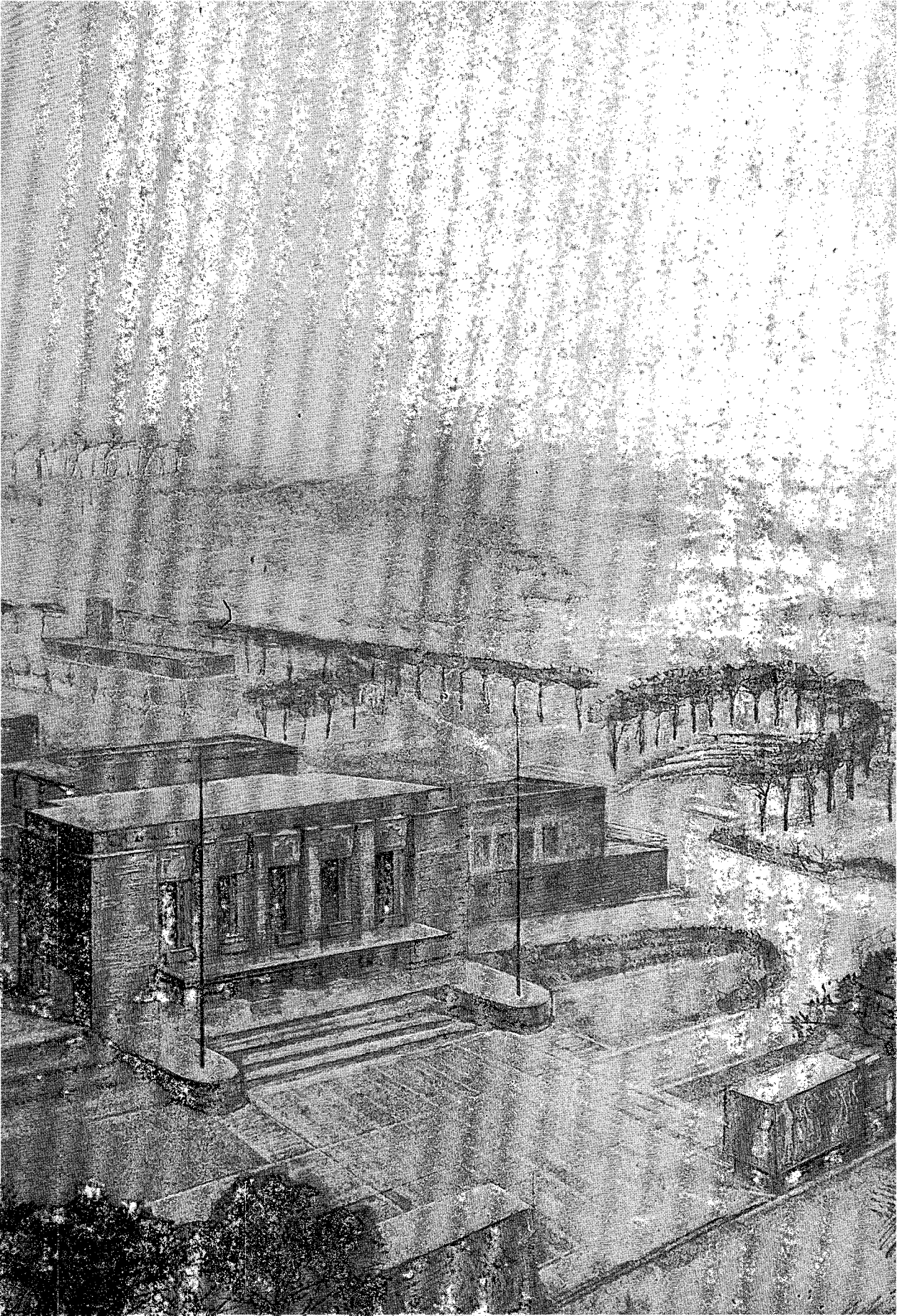
[64] Ibid.

Kubelka affronta anche il problema del rapporto tra il suono e il movimento: egli giunge a considerare il suono come "un simbolo del movimento", giacché per produrre un suono è necessario ottenere uno spostamento dell'aria. Il suono è anche la principale guida per le emozioni. Infatti «su una motocicletta che va ad una velocità di cinquanta chilometri all'ora si può aver paura del rumore del vento che ci sbatte addosso. In aeroplano, invece, si può anche andare a mille chilometri all'ora e non provare alcun senso di paura, perché l'altoparlante di bordo diffonde una melodia rilassante»[65].
Continuando a servirsi dell'esempio dell'aeroplano, Kubelka prosegue sempre più in profondità la sua analisi: «In aereo, noi ci accorgiamo del fatto che il vedere e l'udire hanno funzioni diverse e diverse capacità di dominio sulle emozioni. La vista ci informa di una situazione di pericolo, giacché l'occhio vede le nubi sfrecciare a velocità pazzesca fuori del finestrino. L'udito, invece, ci suggerisce che tutto è tranquillo, perché l'orecchio ascolta la melodia rilassante trasmessa dall'altoparlante di bordo. E quale di queste due contrastanti informazioni ha il sopravvento? Quella proveniente dall'udito. Il cervello crede più alle informazioni che gli vengono dall'udito che a quelle che gli vengono dalla vista». *Pause!* si fonda proprio su una simile analisi, su una riflessione relativa alla gerarchia dei sensi nella produzione delle emozioni. E, non a caso, si tratta di un film romantico, che veicola un forte carico emotivo. Il suo agire sul cervello mediante l'uso del suono lo rende assai vicino alla composizione musicale, alla quale peraltro il film si avvicina anche per la sua struttura, fatta di crescendo, di esplosioni e di fasi calanti. «*Pause!* è un pezzo di musica cinematografica», ha affermato Kubelka, «è una combinazione sinfonica, realizzata all'interno di un sistema determinato»[66].
Dal punto di vista del materiale sonoro, questo film è assai ricco di elementi nascosti, come il cinguettio degli uccelli e lo sferragliare dei tram sullo sfondo. Anche il ronzio del motore della macchina da presa è usato in funzione creativa. Piegare alle esigenze espressive anche ciò che normalmente è considerato "rumore" nel canale è una caratteristica del mestiere kubelkiano, caratteristica che si può riscontrare tanto nel lavoro sul suono quanto in quello sull'immagine. Nella copia finale di *Pause!*, per esempio, vi sono due "fermomacchina", nei quali il fotogramma diventa improvvisamente trasparente. Il primo è inserito al culmine di un momento di crescita della tensione e ci dà con assoluta chiarezza l'impressione che gli sforzi di Rainer trovino sfogo in un'esplosione della luce. Il secondo

[65] Intervista realizzata a Francoforte, cit.
[66] Ibid.

"fermo-macchina" chiude il film, esprimendo il senso del "non poter più smettere" e proponendosi come simbolo di un finale ininterrotto, di una situazione di sofferenza non superabile.
Di *Pause!* esiste un catalogo filmato che il cineasta viennese realizzò ad uso personale di Rainer. In questo filmato di circa 45 minuti ogni inquadratura è separata da 48 fotogrammi neri: non si tratta di un'*altra* versione di *Pause!* e nemmeno lo si può considerare un film di Kubelka.
Il catalogo non raccoglie la totalità del materiale girato: esso rappresenta «una fase della lavorazione di Pause!», una fase assai primordiale, paragonabile al lavoro di messa in fila del materiale. Il catalogo lascia spazio a Rainer, «che è un grande artista», precisa Kubelka.
Pause! fu presentato il 30 gennaio 1977 al MOMA, il Museum of Modern Art di New York, in luogo dell'annunciato *Monument fort the old world.* Come era già avvenuto per *Unsere Afrikareise, Pause!* passò come un uragano sull'American Indipendent Film-making. Nel suo "Movie Journal" [67] Jonas Mekas ricordò, a proposito di *Pause!,* una riflessione che il poeta Dylan Thomas aveva fatto in un'intervista rilasciata alla BBC. «Per un poeta», affermava Dylan Thomas, «la poesia è la cosa più importante del mondo. Una buona composizione è un contributo alla realtà. Il mondo non è mai lo stesso dopo che una buona poesia è stata scritta. Una buona poesia aiuta a cambiare la forma e il significato dell'universo, aiuta ad estendere la comprensione che si ha di se stessi e del mondo circostante». E naturalmente, per Mekas, *Pause!* era una buona poesia.

---

[67] Jonas Mekas, *Movie Journal,* in «Soho News», febbraio 1977.

Peter Kubelka. Dietro di lui la "partitura" di *Arnulf Rainer*

Cinema e tv fra teoria e didattica

Mario Arosio

Le ipotesi che verranno qui proposte circa l'urgenza di rilanciare in termini nuovi la riflessione teorica sul cinema e gli audiovisivi sono nettamente marcate dalla "contingenza" della loro genesi. Esse sono scaturite, infatti, dagli interrogativi di fondo che hanno spesso interpolato le lezioni di impianto teorico e, più specificamente, quelle di "Teoria e sociologia del cinema e degli audiovisivi" previste dal programma didattico del "Corso preparatorio" organizzato dal C.S.C. (Centro sperimentale di cinematografia) per l'anno accademico 1982-83. Era infatti naturale che docenti e allievi si chiedessero insieme e insieme cercassero di rispondere a tutta una serie di domande che si possono ricondurre tutte a questo interrogativo primario: quale può essere oggi, in una fase di rapida destrutturazione-ristrutturazione di tutto il sistema dei mass media, la funzione specifica di una preparazione di tipo teorico nell'ambito di una Scuola che si propone di avviare i suoi allievi alle professioni concernenti il cinema e, più in generale, gli audiovisivi?
Sembrerebbe, a prima vista, che il tentativo di rispondere a questo quesito, circoscritto al rapporto insegnamento teorico-formazione professionale, non dovesse necessariamente comportare, di per sé, alcuna rimessa in discussione dello "statuto" del discorso teorico sul cinema e sugli audiovisivi. È per questo che ci è sembrato doveroso denunciare subito quel tanto di contingente e, almeno a prima vista, di riduttivo, che ha caratterizzato, nella loro genesi, le riflessioni che intendiamo qui proporre.
In realtà, chiedersi quale tipo di insegnamento teorico valesse la pena di impartire in una scuola come il C.S.C. significava chiedersi preliminarmente se e come sia possibile attualmente codificare un discorso teorico aggiornato sul cinema e sugli audiovisivi o perlomeno interrogarsi intorno a certe innovazioni metodologiche che probabilmente si impongono quali premesse non eludibili per una corretta teorizzazione su questi media, in virtù del loro stesso continuo evolversi. In tal modo dal tentativo di risolvere sensatamente

Il Centro sperimentale di cinematografia in un disegno del 1938

alcuni semplici problemi di strategia didattica concernenti la rilevanza e gli spazi da assegnare alla teoria nasceva tutta una serie di ipotesi di portata metateorica che potrebbero offrire l'occasione per un dibattito fecondo.

La nascita del C.S.C. come laboratorio teorico-pratico

Se si vuole avere una percezione immediata e macroscopica dell'evoluzione che ha subito in Italia la ricerca teorica sul cinema nel corso di quasi mezzo secolo, val la pena di riflettere proprio, attraverso una breve ricognizione storica, sul grado di importanza e sul tipo di impostazione che ad essa sono stati attribuiti nei diversi modelli didattici che, di volta in volta, hanno caratterizzato le varie stagioni del C.S.C.

Per quel che riguarda la fase di avvio, basta ricordare i nomi di Luigi Chiarini e di Umberto Barbaro, che caratterizzarono incisivamente con la loro intelligenza e il loro entusiasmo tutto il periodo che va dalla fondazione del Centro (1935) alla prima interruzione della sua attività (1943), per rendersi conto che il problema di legittimare la ricerca teorica nell'ambito della prima vera ed efficiente scuola di cinema creata in Italia non si poneva neppure. Data per scontata in partenza l'importanza primaria di un impegno in questa direzione, la comune ambizione sia dell'uno che dell'altro, pur così diversi per temperamento ed esperienze culturali, fu quella di riuscire a conferire alla riflessione teorica sul cinema, proprio nell'ambito della scuola, quel carattere sistematico e quel rigore scientifico che, nel nostro paese, era rimasta, sino ad allora, l'aspirazione fervorosa, ma obiettivamente difficile da soddisfare, di alcuni isolati teorizzatori dello "specifico" della nuova arte. Ci riferiamo in particolare, sulla scorta di una limpida cronistoria del C.S.C., già tracciata da Ernesto G. Laura, prendendo le mosse dagli esperimenti analoghi che ne avevano preceduto la fondazione, a studiosi italiani del cinema degli anni '20 e '30 come Luciani, Giovannetti e Bragaglia[1]. Tutti i tre furono coinvolti, con Alessandro Blasetti, allora trentenne ex critico e direttore di riviste di cultura cinematografica, nel primo tentativo compiuto dal regime, senza molta convinzione, di fondare nel 1930 una Scuola nazionale di cinematografia e di rilanciarla poi nel 1932.

Quel che venne a mancare a questi pionieri, per riuscire ad innalzare la riflessione teorica sul cinema ai livelli che aveva già raggiunto

[1] Ernesto G. Laura, *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo stato democratico*, in «Bianco e Nero», 1976, n. 5-6. Per tutti i riferimenti alla cronistoria del C.S.C. rinviamo a questo saggio, esauriente e documentato.

in Francia, in Germania e soprattutto nell'Unione Sovietica, furono, probabilmente, due presupposti essenziali. Innanzi tutto, la concreta possibilità (che solo una Scuola efficiente e ben consolidata avrebbe potuto garantire) di confrontare fra di loro e far convergere in una ricerca comune "poetiche" cinematografiche che, per ciascuno di loro, apparivano radicate in esperienze e interessi culturali assai differenziati. In secondo luogo la capacità, più che la voglia, di fare correttamente e definitivamente i conti con l'estetica, intesa, *stricto sensu,* come filosofia dell'arte. E ciò per garantire una volta per tutte al cinema, troncando un'annosa *querelle,* un diritto di cittadinanza non più discutibile, nel novero delle arti maggiori e, conseguentemente, nel sistema della cultura ufficiale. In una cultura come la nostra, egemonizzata in quel momento dall'idealismo, nella sua duplice versione crociana e gentiliana, era infatti l'estetica l'unico tribunale competente a decidere se il cinema, nonostante l'ingombro particolarmente vistoso delle sue mediazioni meccaniche e la zavorra particolarmente pesante dei suoi condizionamenti economici, potesse essere riconosciuto come un'arte autentica e dotata di un suo "specifico", o dovesse invece accontentarsi dello statuto attribuibile ad una nuova tecnica e ad una nuova industria della spettacolarità[2].

Non è questa la sede per analizzare, nelle loro molteplici articolazioni tematiche, il contributo decisivo che alla riflessione teorica sul cinema offrirono in quegli anni Chiarini e Barbaro. Val la pena invece di sottolineare, in rapporto a quanto abbiamo detto, che il loro impegno risultò particolarmente fecondo anche perché fu speso

---

[2] Per documentare come fosse vivo da tempo anche (e, diremmo, soprattutto) in Italia il desiderio di accreditare il cinema come "settima arte", basterà citare alcuni autori e alcuni titoli anteriori alla fondazione del C.S.C.: E. Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche,* in «Italia letteraria», 1931, nn. 39, 40, 41, 42; E. Giovannetti, *Estetica generale ed estetica del cinema,* in «Cine-Convegno», 1933, n. 6; E.M. Margadonna, *Cinema, ieri, oggi,* Milano, Domus, 1932, in cui l'a. si proponeva di confutare l'opinione espressa da E. Cecchi che, scrivendo *Cinema 1931* (in «Scenario», 1932, n. 1) aveva definito il cinema come «un'arte, ma in senso mediato» in quanto «la sua estetica è confusa, approssimativa, tessuta di pretesti»; C.L. Ragghianti, *Cinematografo rigoroso,* in «Cine Convegno», 1933, n. 4-5.
Il merito, dunque, di Chiarini e Barbaro non fu quello di aver per primi aperto, in Italia, il discorso estetico sul cinema, ma quello di essere riusciti, come cercheremo di dimostrare più avanti, a concluderlo positivamente. E ciò in virtù della sistematicità del loro discorso e della più approfondita e diretta conoscenza che essi avevano, sia del concreto processo creativo del nuovo mezzo espressivo, sia della migliore letteratura teorica su di esso già elaborata all'estero.
Per avere un panorama più preciso del dibattito teorico sviluppatosi in Italia negli anni '20 e '30 cfr., fra gli altri: M. Verdone, *Gli intellettuali e il cinema,* Roma, Ed. «Bianco e Nero», 1952; M. Arosio, *Appunti per una storia della critica cinematografica in Italia,* in «Cronache del Cinema e della Televisione», inverno 1959-1960 e primavera 1960.

nel contesto di un lavoro collettivo di ricerca che consentì subito al C.S.C. di qualificarsi come una vera e propria "scuola", se si vuol attribuire a questo termine il suo significato più completo. Se si analizzano nel loro complesso le iniziative intraprese dal C.S.C. nella sua fase di avvio, ci si rende subito conto che esso fu gestito dai suoi fondatori come un autentico laboratorio teorico-pratico in cui la riflessione sul cinema e l'imparare a fare cinema divenissero i due momenti coessenziali e inscindibili di una "sperimentazione" che coinvolgeva docenti ed alunni nel comune impegno di fare uscire contestualmente, sia la prassi cinematografica che le teorizzazioni su di essa, da quel tanto di occasionale e culturalmente approssimativo che, fino ad allora, aveva caratterizzato in Italia l'una e l'altra.
Tanto per ricordare qualche nome particolarmente significativo, a fare gruppo intorno a Chiarini e Barbaro contribuirono fin dall'inizio F. Pasinetti e, appena terminati i suoi corsi come allievo, R. May, rispettivamente impegnati a garantire alla ricerca storiografica e a quella grammaticale (la "grammatica del cinema" intesa come codificazione dei suoi mezzi tecnico espressivi) lo stesso rigore che i primi due spendevano nell'ambito di quelle riflessioni più generali e sistematiche sull'arte dello schermo che furono qualificate come "teoriche del cinema".
In quanto "teorici del cinema", appunto, Chiarini e Barbaro si proposero subito di fare i conti, una volta per tutte, con quell'estetica, intesa in senso pregnante, di cui abbiamo già detto. Per capire da quali premesse abbia preso le mosse per teorizzare che, se il cinema è industria, il film è arte o che la tecnica non impedisce ad un'arte come il cinema di essere tale ma si limita a determinarne il "sesso" e cioè lo "specifico", basterà ricordare che già nel 1934 il futuro direttore del C.S.C. aveva pubblicato un importante volumetto intitolato *Cinematografo*, con la prefazione di Giovanni Gentile[3]. Barbaro invece partiva da un saldo ancoraggio ai canoni essenziali dell'estetica crociana, ma vi innestava sopra una rilettura personale di Pudov-

[3] L. Chiarini, *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935. Tra i filosofi italiani, il primo ad affrontare esplicitamente il problema estetico del cinema non fu G. Gentile, ma A. Tilgher, il quale nella sua *Estetica* (Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1931) inserì un breve capitolo per rispondere positivamente al quesito: *Il cinema è un'arte a sé?* Quando a B. Croce, bisognerà attendere il 1946, perché, in una sua laconica dichiarazione (riportata in G. Aristarco, *L'arte del film*, Torino, 1950: Prefazione, pag. 10), riconosca che, se nonostante la sostanziale unicità dell'espressione estetica, si vogliono distinguere le singole arti, in base al loro mezzo pratico di estrinsecazione, con il cinema «è sorta una nuova arte, una specie di suprema arte wagneriana, che le fonde e le implica tutte, prendendo e assorbendo da ognuna e seguendo tuttavia la sua originale impronta». Molto più tempestivo e articolato era stato il discorso avviato, partendo da premesse rigorosamente crociane, da F. Flora già in *Civiltà del 900* (Bari, Laterza, 1932) e approfondito poi in *Le lettere e il cinema*, in «Pan», 1935, n. 6.

chin, di Ejzenstejn, di Balázs, dei quali ha il merito di aver fatto conoscere per primo in Italia, proprio in quegli anni, gli scritti teorici più significativi.
L'impegno a divulgare e ripensare criticamente quanto di meglio aveva già prodotto in Italia e soprattutto all'estero la riflessione sul cinema, allo scopo di arrivare a definire una rigorosa estetica cinematografica, divenne una delle scelte più qualificanti dell'attività editoriale che si ispirava alla Scuola stessa e della sua ambizione a garantire sempre al proprio discorso un indiscutibile livello scientifico. Ciò vale, come riprova del rifiuto di degradare la didassi a puro addestramento tecnico-professionale al "mestiere" di fare il cinema, anche per le tre antologie compilate primariamente per gli allievi della Scuola e firmate congiuntamente da Chiarini e Barbaro: *I problemi del film, L'attore, L'arte dell'attore.* Merita di essere segnalato, se non altro per quel tanto di nuovo che stava dietro al primo tentativo compiuto al C.S.C. di insegnare cinema sfruttando le capacità didattiche del cinema stesso, il film *L'inquadratura* realizzato da R. May nel 1938.

I meriti e i limiti storici delle "teoriche" di Chiarini e Barbaro.

Anche se non è possibile documentare qui un'affermazione così impegnativa, si può affermare tranquillamente che la "teorica del cinema" complessivamente deducibile (nonostante le diverse accentuazioni rinvenibili nei contribuiti di ciascuno dei due autori) dal *corpus* degli scritti di quel periodo di Chiarini e di Barbaro conclude ed esaurisce, perlomeno idealmente, tutto quel ciclo di teorizzazioni sul cinema come arte e sullo "specifico filmico" attorno a cui gli intellettuali del settore si erano arrovellati, in Europa, per alcuni decenni. Lo conclude e lo esaurisce, proprio perché il rigore speculativo a cui i nostri due maggiori teorici erano stati costretti dalla necessità di misurarsi direttamente con l'estetica idealistica avrebbe finito per mettere in evidenza che non aveva più senso continuare a chiedersi se il cinema è un'arte o no e quale fosse il suo "specifico", quasi si trattasse di un'essenza metafisica e metastorica da scovare e definire dogmaticamente una volta per tutte.
Le teorizzazioni di Chiarini e Barbaro, infatti, erano rigorose ma non rigide. Esse, pur senza entrare mai in contraddizione con i principi-cardine meno contestabili dell'estetica idealistica, non si lasciarono rinchiudere nelle sue gabbie. Perlomeno implicitamente, retro-agirono anzi positivamente nei suoi confronti, mettendo in evidenza, proprio a partire da certi tratti strutturali specifici della nuova arte, l'assurdità degli assiomi più caduchi dell'estetica idea-

lista e, più specificamente, di certe particolari formulazioni crociane.
Qualcuno, ad esempio, si sarebbe accorto prima o poi che se è vero che, a dispetto di tutti i suoi condizionamenti tecnico-economici e nonostante il carattere collettivo dei suoi processi creativi, il cinema è un autentico prodotto artistico, non aveva più senso definire l'arte come pura intuizione-espressione, individualisticamente concepita ed essenzialmente risolta *in interiore homine:* così che la sua concreta estrinsecazione, imposta dall'intenzionalità comunicativa, e il complesso delle mediazioni tecniche che essa comportava si configurerebbero soltanto come momento inessenziale o perlomeno secondario del processo creativo. Allo stesso modo la legittimazione definitiva, in sede estetica, del cinema che, accanto alla sua innata vocazione allo spettacolo, aveva già dimostrato anche la sua capacità di operare, senza per questo rinunciare alle sue ambizioni artistiche, come veicolo efficace di cultura (e magari di una cultura rivoluzionaria) diminuiva la credibilità di tutte le "poetiche" dogmaticamente imperniate sul disimpegno programmatico, sulla paura che qualsiasi contenuto concettuale contaminasse il "sentimento cosmico" della vera poesia, sul rifiuto aristocratico di ammettere che l'arte possa permettersi persino il lusso di rispondere, senza snaturarsi, alla domanda di evasione ludica delle masse[4].
Tutte cose che, invece, i primi animatori del C.S.C. avevano perlo-

---

[4] Basterà citare in proposito un fatto che, nonostante la sua marginalità nei confronti della storia maggiore della cultura italiana del dopoguerra, ci sembra invece emblematico, per quel che riguarda gli influssi esercitati dalla riflessione teorica sul cinema sulla maturazione del nostro paese di una estetica post-crociana. Quando nel 1954 Galvano della Volpe pubblicava, per le Edizioni di Filmcritica, il suo prezioso volumetto *Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica,* lo dedicava a U. Barbaro e a L. Chiarini, riproducendo, oltre tutto, la sovracoperta del libro con tre fotogrammi della famosa metafora ejzenštejniana del leone di pietra che si alza e ruggisce. Ora, è noto che uno dei principi essenziali dell'estetica di Della Volpe è la definizione dell'arte come attività conoscitiva-intellettuale, invece che come pura intuizione-espressione, crocianamente intesa, e l'interpretazione del rapporto arte-realtà in base al criterio della "verosimiglianza". D'altro canto, se tutto il volumetto del filosofo italiano documenta in maniera lampante l'influsso che ha esercitato sull'elaborazione della sua estetica anti-idealistica la riflessione teorica sul cinema di Barbaro e Chiarini e il loro recupero di Pudovchin, Ejzenštejn e Balázs, Barbaro riconosce esplicitamente, per quanto riguarda il superamento dei residui crociani della sua prima "teorica", il suo debito nei confronti di Della Volpe, oltre che di G. Morpurgo Tagliabue e del suo importante saggio sulla fenomenologia dell'arte, *Il concetto dello stile* (Milano, Fratelli Bocca Ed., 1951). La definizione dello "stile" come processo spirituale e *tecnico,* insieme, di selezione e organizzazione sia dei *contenuti* che delle forme attraverso cui quelli si esprimono, e la rivalutazione della funzione conoscitiva della verosimiglianza filmica vengono infatti enunciati da Barbaro, nel suo saggio *Il cinema di fronte alla realtà* (in «Il cinema italiano», 1953, n. 7), come i presupposti teorici essenziali per una revisione *ab ovo,* in chiave non più idealistica e formalisti-

meno intuito con notevole anticipo. Anche se poi la loro presa di distanza sempre più marcata dalla estetica idealistica, che per Barbaro si concluderà con un'accettazione senza riserve di quella marxista, maturerà progressivamente dopo che si sarà conclusa la loro esperienza nella scuola di cinema. Ma, per valutare correttamente i meriti storici e i limiti, altrettanto storicamente predeterminati e perciò inevitabili, che caratterizzano l'operazione culturale portata avanti tra il '35 e il '43 dal C.S.C., bisognerebbe tener conto anche del tipo di battaglia che il suo gruppo dirigente condusse in quegli anni per il rinnovamento del cinema italiano. I film realizzati, ad esempio, da Chiarini, con la collaborazione costante, a livello di sceneggiatura, di Barbaro e Pasinetti, rispecchiano chiaramente quella volontà di contrapporre al "cinema industria" (per usare la stessa terminologia dello stesso Chiarini) quel "film d'arte" garantito dalla creatività personale del regista-autore che trovava il suo presupposto teorico nell'estetica cinematografica ufficale del C.S.C.[5]
D'altra parte, se è vero che l'entusiasmo con cui fu combattuta e vinta la battaglia per accreditare definitivamente il cinema come arte avrebbe contribuito a rafforzare la tendenza a rifugiarsi, per non lasciarsi asservire dalle richieste del regime, nella "calligrafia" tipica del nostro cinema migliore di quegli anni, è doveroso ricordare che al C.S.C. si discuteva spesso, non solo delle responsabilità culturali e civili del cinema, ma addirittura dell'urgenza di dare l'avvio in Italia ad un autentico "cinema politico". Un cinema che voleva essere, ovviamente, qualcosa di molto diverso, per non dire l'opposto, da quello invocato dal regime e sul quale trovavano un punto di convergenza, come scrive E.G. Laura, sia la «buona fede fascista di Chiarini» che «la buona fede antifascista di Barbaro». La vera ragione per la quale aspirazioni di questo tipo erano destinate per allora a rimanere sulla carta è che, in quella fase storica, per un'operazione del genere mancavano le condizioni non soltanto politiche ma anche culturali. Bisognava attendere, in altri termini, che l'esplodere della cultura del neorealismo (non soltanto cinematografico) sbarazzasse innanzi tutto il campo dagli impacci dell'estetica idealistica e che, successivamente, l'impatto sempre più incisivo dei nuovi mezzi di comunicazione di massa cambiasse

---

ca, della problematica dello «specifico filmico». Ciò significa che, perlomeno a partire dagli anni '50, la ricerca teorica sul cinema e la cultura italiana ufficiale incominciano finalmente ad interagire attivamente fra di loro, all'interno di un comune orizzonte.

[5] Rinviando per informazioni più dettagliate sull'attività produttiva del C.S.C. al saggio già citato di E.G. Laura, ci limitiamo a ricordare i film: *L'ultima nemica* di U. Barbaro (1938); *Via delle cinque lune* (1942), *La bella addormentata* (1942) e *La locandiera* (1943) di L. Chiarini.

radicalmente il modo stesso di concepire il cinema e la sua funzione culturale e sociale. La premessa indispensabile per una nuova prassi cinematografica più consapevole di tutte le sue molteplici risorse era la presa di coscienza, a livello teorico, che con il cinema, prima ancora che una nuova arte, era nato un nuovo formidabile strumento di comunicazione di massa.

Il neorealismo e il mutare degli interessi e degli orientamenti teorici

L'alfiere più lucido e preveggente di questa nuova consapevolezza teorica circa le possibilità e le responsabilità culturali del cinema come strumento di comunicazione sociale fu, al C.S.C., negli anni in cui ne diresse l'attività, Roberto Rossellini. Se tentassimo di far passare Rossellini come un innovatore della ricerca teorica sul cinema, finiremmo nel paradosso, tanto è nota la sua invincibile allergia nei confronti di qualsiasi tentativo di convincerlo a formalizzare in qualche discorso sistematico le intuizioni, quasi sempre anticipatrici, della sua intelligenza cinematografica essenzialmente pragmatica. Rimane indubbio tuttavia che, anche se non fu mai teorizzata in termini espliciti e se, sotto il profilo della concreta gestione della Scuola, si rivelò per molti aspetti utopica e scarsamente producente, la "riforma" rosselliniana degli anni 1969-1974 rappresentò il momento più forte e stimolante della storia del C.S.C., successiva alla ripresa post-bellica dell'attività della Scuola. Per rendersene conto, bisognerebbe analizzare adeguatamente tutto quel che successe nel cinema e nella cultura cinematografica italiana nel quarto di secolo o quasi che intercorre tra la riapertura del C.S.C. nel 1946, sotto la direzione di U. Barbaro, e l'inizio della gestione Rossellini.
Dovendo qui limitarci necessariamente ad accenni essenziali, si impone un primo dato significativo da registrare: nonostante che nel nuovo C.S.C. rinato dalle ceneri della guerra si sia ricostituito, almeno per qualche anno, attorno a Barbaro, il vecchio gruppo dei Chiarini, dei Pasinetti, dei May, ecc., il C.S.C. non riuscì più, né allora né dopo, a svolgere il ruolo di un'istituzione che riesce "a fare scuola", e cioè ad elaborare e a proporre incisivamente una cultura teorico-pratica e un progetto capace di divenire il punto di riferimento del cinema italiano. Ad evitare che un'affermazione di questo genere venga indebitamente interpretata come un drastico giudizio di squalifica nei confronti della storia del C.S.C. successivo alla sua prima, feconda fase di avvio, è necessario formulare qualche ipotesi circa i modi possibili e storicamente determinati di concepire, di volta in volta, le funzione di una scuola di cinema e, in particolare,

il ruolo che, all'interno di essa, può essere assegnato a quella ricerca teorica che costituisce l'oggetto specifico del nostro discorso.
La riapertura del C.S.C. nel 1946 coincise con l'esplodere di quella splendida stagione culturale che fu il neorealismo: di un fecondo processo cioè di rigenerazione di tutta la cultura nazionale, di cui il cinema fu indubbiamente l'espressione più vitale, ma che affondava le proprie radici in tutto un complesso intrecciarsi di rivolgimenti strutturali, che cambiarono la coscienza etico-civile e la storia politica, economica e sociale del nostro paese. Per limitare il discorso al neorealismo specificamente cinematografico, sono perciò evidenti le ragioni per cui un fenomeno così ricco di urgenze espressive, imposte dal rinnovarsi di tutta una cultura e una società, non poteva trovare il suo punto di riferimento in una istituzione scolastica come il C.S.C. Altrettanto evidenti sono le ragioni per le quali il neorealismo, in maniera ancor più radicale di quanto potesse fare il cinema post-bellico degli altri paesi europei, doveva indurre la riflessione teorica sul cinema, considerato nel suo complesso, a mutare profondamente i propri interessi e orientamenti.
Tornano utili, a questo punto, le distinzioni precise, proposte nel 1978 da F. Casetti, in rapporto allo "statuto" specifico di ciascuno di questi "discorsi" sul cinema, tra "estetiche", "teoriche", "teorie", "poetiche" e "critica" [6]. Anche agli effetti delle ipotesi circa la necessità di un rilancio della ricerca teorica, che intendiamo proporre al termine di questa nostra riflessione, il punto che più ci interessa, nel tentativo di Casetti di definire una tipologia del discorso sul cinema, è quello che riguarda i tratti epistemologici che differenziano le "teorie" rispetto alle "teoriche". Sintetizzando e parafrasando le sue definizioni, possiamo affermare che nelle "teoriche" si procedeva soprattutto attraverso enunciazioni "essenzialistiche", come se il cinema costituisse una essenza in sé, eterna e immutabile, che lo studioso, purché provvisto di uno sguardo disponibile e di un'intelligenza sistematica, sarebbe in grado di definire una volta per tutte.
Procedendo in tal modo, le "teoriche" del cinema rischiavano sempre di attribuirsi abusivamente quei caratteri di discorso metaempirico e metastorico che compete invece, legittimamente, soltanto alle "estetiche", se esse vengono rigorosamente intese come speculazione filosofica circa le condizioni generali di qualunque processo espressivo, sia esso già dato che solo ipotizzabile. Le "teorie" invece, avanzando per definizioni "metodologiche", basate sulla convinzione che ciò che si analizza è determinato dalla consapevole contingenza del punto di vista scelto, dovrebbero proporsi, invece, di cogliere, tenendo conto dell'intero ciclo produzione-circolazione-con-

[6] F. Casetti, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Espresso Strumenti 3, 1978.

sumo, le interconnessioni strutturali che, in una determinata fase della sua evoluzione storica, ricollegano tutte le molteplici componenti del "fatto cinematografico".
Ora, per ritornare al nostro breve *excursus* storico, è chiaro che, dal punto di vista della riflessione sul cinema, il neorealismo, mentre si configurò come la stagione ideale per l'attività "critica" e per l'elaborazione di "poetiche", rappresentò una sorta di esautoramento definitivo di qualsiasi "teorica" e un possibile punto di avvio, invece, per incominciare ad elaborare una nuova "teoria" del cinema. Naturalmente, come sempre succede nella concreta realtà storica, specie nei momenti di maggior effervescenza innovativa, le varie forme del discorso sul cinema che abbiamo sopra elencato e definito nelle loro ideali distinzioni "di diritto", si accavallarono e si contaminarono a vicenda lungo tutto il corso della parabola del neorealismo. Non deve perciò stupire se, nell'incandescenza magmatica di un appassionato dibattito sulla natura, sulla funzione culturale e sulle responsabilità civili e sociali del nuovo cinema, si sconfinò spesso nella polemica ideologico-politica. A lungo andare, la polemica si sarebbe poi tramutata nel tentativo di produrre "teoriche" ed "estetiche" del neorealismo, che spesso nascevano dal dichiarato tentativo di disancorare definitivamente il discorso sul cinema dall'estetica idealistica per inserirlo nel contesto di quella marxista.
Non è certamente un caso se questo secondo momento acquistò la sua maggiore consistenza tra la fine degli anni '40 e i primissimi anni '50, quando cioè il neorealismo dimostrava di aver ormai perso la sua iniziale carica vitale e mostrava con evidenza i segni del proprio graduale mutarsi in qualcosa di diverso da quello che era stato alle sue origini. È normale infatti che l'esigenza di teorizzare divenga più urgente nei momenti di crisi culturale: sia che questa coincida con una fase di senescenza che con un bisogno di crescenza. Nel primo caso il bisogno di teorizzare si manifesta prevalentemente come tentazione di congelare in formulazioni più o meno dogmatiche e irrigidite, nella speranza illusoria di riuscire a conferirle un nuovo slancio, un'esperienza in via di esaurimento. Nel secondo invece esso si configura di solito come tentativo di garantire chiarezza e vigore ad esigenze ancora caratterizzate dalle ambivalenze dello "stato nascente", per tradurne le virtualità in un concreto progetto culturale.
Se si ripensa al significato che acquisì nel 1951 la pubblicazione presso Einaudi di un libro come la *Storia delle teoriche del film* di G. Aristarco, si dovrebbe concludere che esso rappresentò il documento più emblematico di una crisi della cultura cinematografica per la quale risultava più facile, in quel momento, individuare le cause che le vie di uscita. Infatti, dopo aver fatto un documentato bilancio di tutta la ricerca teorica compiuta sino ad allora in Euro-

pa intorno al cinema, l'autore concludeva la sua meritoria fatica di storico con un capitolo intitolato *Crisi di una teoria e urgenza della revisione*[7]. Ora, proponendo la "revisione" delle "poetiche" e della "critica" di tipo formalistico e di palese ascendenza idealistica che si erano mostrate incapaci di cogliere tutte le virtualità del nuovo cinema italiano, Aristarco denunciava con forza un reale bisogno di svecchiamento.

Ma, nella misura in cui rilanciava la "polemica sugli specifici", non si rendeva conto che, per far fruttare ulteriormente la lezione del neorealismo, non bastava più sostituire ad una "teorica" dedotta dall'estetica idealistica una nuova "teorica" di matrice più o meno rigidamente marxista. Per uscire dall'*impasse*, bisognava ormai sforzarsi di elaborare un'autentica "teoria" del cinema, per ridefinirne la natura e le funzioni, rispetto alla nuova società di massa, rinunciando definitivamente all'illusione che si potesse teorizzare una volta per tutte l'essenza dell'arte filmica.

Filmologia e mediologia

A ribadire la presa di coscienza che il cinema non è un'essenza immutabile, ma un fenomeno storico che si evolve con l'evolversi di tutto un contesto socio-economico e politico-culturale e che, prima

---

[7] Quando apparve il libro di Aristarco sulla revisione delle "teoriche" del film, il dibattito, per la verità, era già stato avviato da qualche anno. Nel corso del 1948, proprio sulla rivista del C.S.C., «Bianco e Nero» (rispettivamente nei nn. 2, 3, 7), erano apparsi interventi come quelli di L. Chiarini intitolato *Una estetica marxista?*, di C. Lizzani: *Una discussione sempre aperta: è in crisi l'estetica idealistica?* e di F. Di Giammatteo: *Revisione dell'idealismo o estetica marxista?* Oltre che l'agguerrita pattuglia degli intellettuali di sinistra, idealmente guidata da Barbaro, divenuto il più convinto assertore dell'estetica marxista, entrarono in campo esponenti delle estetiche e delle culture più diverse.
Il gruppo di intellettuali accomunato da una formazione culturale che potremmo definire di ispirazione spiritualistica, si rifaceva o all'estetica neo-tomistica, come F. Morlion o N. Taddei, o all'esistenzialismo "cattolico" di G. Marcel, come N. Ghelli, o alla filosofia personalistica di L. Stefanini, come G.F. D'Arcais. Naturalmente non mancarono intelligenti ma attardati teorici cinematografici di ancor salda ortodossia crociana come C.L. Ragghianti, il quale con *Cinema, arte figurativa* (Torino, Einaudi, 1952) rilanciava le sue note tesi sullo "specifico filmico", già enunciate nei primi anni '30.
A riprova comunque di quanto sia stato difficile, persino per i più battaglieri sostenitori dell'urgenza della "revisione", sbarazzarsi definitivamente del peso di una cultura cinematografica invecchiata, sta il fatto che nella lunga *Prefazione 1960* alla nuova edizione, "completamente riveduta e corretta" della sua *Storia delle teoriche*, Aristarco riproponeva ancora una volta la tematica dello "specifico filmico". A questo proposito, cfr. M. Arosio, *Una riedizione: Storia delle Teoriche del film di G. Aristarco*, in «Cronache del Cinema e della Televisione» inverno 1960.

ancora che una possibile arte, è un mezzo di comunicazione di massa, costretto a fare i conti con le nuove tecnologie, provvide, a metà degli anni '50, l'avvento della televisione. Ma, a riprova di quanto fosse ancora difficile, in Italia, sottrarsi alla sopravvivenza inerziale dell'eredità idealistica, rimane il fatto che tutti i primi tentativi compiuti in Italia di teorizzare intorno alla televisione avvennero, ancora una volta, perlomeno fino alla fine degli anni '50, in chiave prevalentemente estetica. I primi studi sulla televisione furono infatti stimolati dal desiderio di riuscire a definire, anche in questo caso, lo "specifico" di quella che si sperava si rivelasse una nuovissima forma d'arte. Ovviamente, sarebbero bastati pochi anni perché i macroscopici e rapidissimi rivolgimenti indotti dalla televisione nella realtà nazionale a tutti i livelli, compreso quello del costume, convincessero gli studiosi dei mass media che, se si voleva capire la sostanza di quanto stava succedendo, bisognava scrollarsi di dosso una volta per tutte l'ostracismo che l'idealismo aveva mantenuto attivo nel nostro paese nei confronti delle scienze umane per più di mezzo secolo. La psicologia e la sociologia, l'antropologia culturale e l'analisi del contenuto dei messaggi e dei loro effetti, le ricerche empiriche sui comportamenti delle *audience* prima, e sull'organizzazione delle emittenze poi, sarebbero divenuti gradualmente, nel corso degli anni '60, gli strumenti privilegiati per la ricerca empirica e per la riflessione teorica intorno alla televisione.
Diversamente da quanto successe in Italia, la mobilitazione delle scienze umane (ma non di esse soltanto) per uno studio scientifico, multidisciplinare e globale dell'intera fenomenologia del cinema, considerata nel suo complesso, era già avvenuta in Francia, ancor prima dell'avvento della televisione, per iniziativa di un gruppo di studiosi che, subito dopo la guerra, si dedicò alla "filmologia". Il neologismo apparve per la prima volta nel 1946 come sottotitolo dell'*Essai sur les principes du cinéma* di G. Cohen-Séat, una sorta di manifesto programmatico della nuova disciplina, e fu subito molto discusso. Più che la nuova terminologia (non doveva risultare più allarmante sentir parlare, ancora una volta in termini essenzialistici, di "filosofia" del cinema?) evidentemente dovette risultare sconcertante la radicale inversione di marcia che il programma di ricerca proposto dai filmologi comportava rispetto agli orientamenti di fondo delle trazionali "teoriche" del cinema.
Pur non disdegnando affatto, date le ambizioni di totalità, di occuparsi di estetica comparata del film e delle diverse arti, la nuova disciplina era primariamente interessata a studiare scientificamente facendo ricorso alla ricerca empirica, ancor più che alla speculazione teorica, gli effetti che il film produce sugli individui e sui gruppi. Per conseguire un simile risultato, l'analisi della natura del "fatto filmico" indagato prevalentemente sotto il profilo psico-fisiologico,

andava concepito come un aspetto parziale dell'analisi globale del "fatto cinematografico", concepito come un complesso fenomeno sociale. Se, nonostante il rigore scientifico della «Revue internationale de Filmologie» e degli importanti congressi di studio da essi promossi in Europa, i filmologi non riuscirono ad influenzare sensibilmente la corrente cultura cinematografica, fu perché la prospettiva di ricerca da essi proposta era in anticipo sui tempi. A ben pensarci, infatti, nella misura in cui, in buona sostanza, la filmologia considera il cinema, innanzi tutto, come un tipico prodotto (e nello stesso tempo produttore) della cultura di massa, anticipava di qualche decennio quella disciplina più generale che, con un neologismo questa volta davvero orripilante, si sarebbe poi chiamata "massmediologia" o, nella sua versione contratta e un po' meno repulsiva, "mediologia".
A conferma di quanto già detto circa l'importanza che assume, per la costruzione di una vera "teoria", la scelta di un preciso e consapevole "punto di vista", va precisato che "essere in anticipo sui tempi" non significa necessariamente essere dotati di una particolare intelligenza divinatoria, rispetto alla generale miopia altrui. Significa soprattutto essere mossi da interessi conoscitivi e/o pragmatici, diversi da quelli da cui è condizionata, in qualche specifico settore, la cultura dominante di un certo periodo. Ciò spiega, ad esempio, come mai la cultura cinematografica cattolica di più stretta osservanza, e cioè quella più aderente ai pronunciamenti ufficiali del magistero ecclesiastico, abbia intuito, con un anticipo ancor più sorprendente di quello della filmologia, l'enorme importanza delle incidenze che prima il cinema e poi la televisione avrebbero esercitato sull'evolversi sia dei *mores* che dello stesso *ethos*, sia dei comportamenti individuali che dei quadri di valore generali e delle strutture della vita sociale.
Rinviamo, per un'analisi e una valutazione più precisa del significato di questo capitolo quasi sempre ignorato della cultura cinematografica, a quanto ci è già capitato di scrivere in altra occasione[8]. Basterà qui ricordare che il *corpus* dei documenti più impegnativi del magistero ecclesiastico concernente i mezzi di comunicazione sociale si apre con l'enciclica *Vigilanti cura,* relativa al cinema, che risale al 1936 e si conclude, almeno per ora, con la "Istruzione pastorale" *Communio et progressio,* che nel 1971 applicava alla tematica complessiva dei mass media le nuove aperture nei confronti della cultura e del mondo moderno sancite dal Concilio Vaticano II. La titolazione stessa dei due documenti ecclesiastici ora citati suggerisce significativamente il lungo cammino che è stato percorso da un

---

[8] Cfr. M. Arosio, *Cinema, comunicazione sociale e magistero ecclesiastico,* in M. Arosio, G. Cereda, F. Iseppi, *Cinema e cattolici in Italia,* Milano, Ed. Massimo, 1974.

atteggiamento di ansiosa preoccupazione per i rischi che il cinema poteva comportare per la coscienza cristiana ad una apertura di credito (che a certi cattolici parve perfino eccessiva) nelle virtualità positive implicite in una comunicazione sociale gestita e vissuta come sincero sforzo per realizzare un'autentica "comunione" fra gli individui, i gruppi, i popoli e le culture.

La ricerca teorica al C.S.C.
dalla ripresa post-bellica alla "riforma" rosselliniana

Abbiamo già detto che, tramontata l'epoca delle "estetiche" e delle "teoriche", il C.S.C. cessò di essere il punto di riferimento di quella riflessione sistematica sul cinema che i suoi fondatori, per le ragioni storiche a cui abbiamo accennato, avevano coltivato come uno dei due momenti essenziali di una scuola concepita come laboratorio di sperimentazione teorico-pratica. Negli anni '50 e '60, benché il C.S.C. sia rimasto senza dubbio in Italia l'unica scuola veramente qualificata a insegnare a fare cinema, i tentativi più fecondi di capire e di definire che cosa è il cinema avvennero sostanzialmente al di fuori di esso. In maniera non molto diversa di come è capitato altrove, da una parte la cultura cinematografica, genericamente intesa, divenne una delle componenti più stimolanti e vivaci della cultura generale delle nuove generazioni, dall'altra lo studio erudito sul cinema o la ricerca teorica su di esso si trasferì inizialmente, sotto la spinta dello stesso C.S.C., nelle Università. La prima cattedra di *Storia critica del film* istituita in una università italiana e inquadrata nell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, diretto da C.L. Ragghianti, nacque infatti, nel 1961, grazie al finanziamento garantito da una convenzione fra l'ateneo pisano e il C.S.C., e fu affidata, non certo casualmente, a Luigi Chiarini.
Del tutto spontaneo e autonomo invece sarebbe stato, nella sua genesi e nel suo sviluppo, il contributo più importante che la cultura accademica avrebbe dato alla ricerca sul cinema: quello, per intenderci, che sarebbe derivato dall'applicazione alla teorizzazione del linguaggio cinematografico dei principi della semiotica e dei suoi presupposti strutturalistici. Una prospettiva di ricerca così stimolante avrebbe forse potuto sollecitare un'attiva partecipazione di una scuola di cinema che avesse ancora il gusto della ricerca teorica, proprio in virtù delle sue ambivalenze. Da un lato, infatti, la semiotica filmica sbarazzava il campo dalle troppe incrostazioni contenutistico-ideologiche che avevano appesantito il dibattito sul neorealismo e dall'approssimativo sociologismo di un certo modo di portare avanti il discorso filmologico e mediologico. Da un altro lato essa rischiava di riprodurre, sia pur con una strumentazione con-

cettuale del tutto nuova e sicuramente feconda, le chiusure e le ottiche riduttive tipiche delle prime riflessioni sul cinema. A ben riflettere il rigido ostracismo decretato dalla semiotica cinematografica, perlomeno nella sua prima fase, a tutto ciò che esulava dall'analisi del "testo filmico" comportava il pericolo di paralizzare, squalificandole a priori come extra-scientifiche, qualsiasi seria ricerca sulla complessità storico-fenomenologica, non soltanto del "fatto cinematografico", ma persino dello stesso "fatto filmico" [9].
La svalutazione di tutto ciò che rientra nella sfera dell'empiria e nel dominio della storia, tipica di un certo strutturalismo, rischiava di reintrodurre in maniera surrettizia, nell'analisi dei processi creativi del film e nei tentativi di individuare le strutture di una ipotetica lingua audiovisiva, inflessioni essenzialistiche, molto più sofisticate e meno scoperte ma, per alcuni aspetti, analoghe a quelle che avevano già caratterizzato le "teoriche e le grammatiche" del cinema d'altri tempi. Anche in virtù degli aspetti problematici impliciti nella pretesa imperialistica di totalizzare la teorizzazione sul cinema, oltre che per il salto qualitativo che la semiotica riuscì ad imporre alla "critica" del film, un suo innesto sul vecchio e glorioso tronco della tradizione del C.S.C. sarebbe risultato, per quanto difficile da realizzare, assai fecondo.
Un po' più facile (ma non troppo, come vedremo subito) fu per il C.S.C. aprirsi alle nuove prospettive sociologiche e mediologiche. Nel corso della gestione Lacalamita (1955-60), ad esempio, con lodevole tempestività fu commissionata al sociologo italiano Luca Pinna e allo statunitense Malcolm S. MacLean Jr. un'inchiesta sul pubblico cinematografico, realizzata in Sardegna. Ma il limite intrinseco di iniziative di questo genere o di altre altrettanto meritorie, quali la messa in cantiere del *Filmlexicon degli autori e delle opere*, va individuato nel fatto che la ricerca pura, a livello scientifico, veniva ormai concepita come qualcosa di avulso dall'attività didattica.

[9] Ben più ampia ormai è la disponibilità dei semiologi del cinema e degli audiovisivi ad occuparsi, oltre che del "testo" e della sua interna strutturazione segnica, di tutti i molteplici fenomeni che caratterizzano la "produzione di senso" specificamente audiovisuale. Sul recupero dell'interesse per il momento della fruizione del messaggio audiovisivo e quindi, perlomeno implicitamente, per gli effetti che esso produce, ha influito la lezione di A.J. Greimas, che ha riscoperto come una delle funzioni del "discorso" sia quella di "far fare" oltre che di "far sapere": e cioè di condizionare i comportamenti del destinatario del "testo", pilotandone la "lettura". Per un altro verso, l'orientazione pragmatistica della linguistica americana ha risvegliato una nuova attenzione per tutta la concreta fenomenologia che caratterizza i processi di produzione-circolazione-consumo della comunicazione audiovisiva. Non è dunque un caso (e tanto meno un male) se, superata l'allergia manichea nei confronti della sociologia, della psicologia, della ricerca empirica, la nuova semiotica degli audiovisivi è tentata di configurarsi come una neo-filmologia, che recupera dalla finestra quanto aveva, in un primo tempo, buttato fuori dalla porta.

La difficoltà di rilanciare la scuola come un autentico laboratorio teorico-pratico discendeva primariamente dalla sua progressiva burocratizzazione, che aveva ormai privato le successive dirigenze del dopoguerra di quella libertà di iniziativa di cui avevano potuto fruire i suoi fondatori. Va doverosamente riconosciuto, come ricorda E.G. Laura, che se l'apertura alle tematiche televisive sulle pagine di «Bianco e Nero» e, più in generale, nell'attività editoriale del C.S.C., precedette di molto la realizzazione di uno studio tv e la conseguente sperimentazione didattica, fu solo perché l'allargamento delle funzioni della scuola alla formazione televisiva non era consentita dalla legge istitutiva.
È tenendo conto di tutti questi fattori che deve essere giudicato il paradosso della "riforma Rossellini". Se a prima vista essa potrebbe essere considerata come il momento in cui più drasticamente il C.S.C. limitò la sua funzione al semplice addestramento tecnico-professionale dei propri allievi, ostentando nella stessa articolazione del suo programma didattico un totale disinteresse per la riflessione teorica, in realtà la "riforma" traeva tutta la propria originalità dalla lucida volontà di interpretare tutto il nuovo che stava fermentando, magari in termini ancora confusi e inespressi, nell'ambito del cinema e della comunicazione sociale.
A disincagliare il C.S.C. da tutto ciò che gli impediva di rinnovarsi, il regista fu chiamato, proprio alla vigilia del fatidico '68, quando ormai ci aveva dato, con *La presa di potere di Luigi XIV*, un'esemplificazione insuperabile di quel "cinema didattico" che aveva maturato come idea-guida della sua "terza età", come maestro del cinema, dopo l'esperienza cruciale di *India*. Il film realizzato in Francia svelò finalmente in maniera solare la ricchezza e la fecondità delle intuizioni che stavano dietro ad una formula — quella del cinema didattico e informativo, appunto — che per molti anni era apparsa soltanto come l'espressione di una stravagante monomania. Essa infatti poteva apparire come il rifiuto delle funzioni più pregiate del cinema maggiore, tradizionalmente identificate con la sua capacità di fabulazione e di espressività estetica. Convinto che il radicale e rapidissimo mutare delle cose, proprio del nostro tempo, imponesse urgenze nuove rispetto a quelle espresse nel passato da civiltà che rimanevano immobili per secoli, Rossellini affermava: «La vera necessità di oggi è quella di sapere»[10].
Che cosa intendeva il regista per "sapere", nel momento in cui decideva di dedicare tutto il resto della propria futura attività alla pro-

---

[10] Per quel che riguarda la difficoltà, che coinvolse anche noi, di cogliere subito la ricchezza delle intuizioni che già stavano dietro alle prime enunciazioni di Rossellini circa l'urgenza di un "cinema didattico-informativo" cfr. M. Arosio, *Interrogare le cose con umiltà: intervista a Rossellini*, in «La Discussione», 8 settembre 1963.

duzione di film, tutti programmaticamente destinati alla tv? O quando, al C.S.C., imperniava tutto il suo progetto didattico sull'osmosi fra le "due culture", quella umanistica e quella scientifico-tecnologica? Per convincersi che con quel termine intendeva qualcosa di molto diverso, sia della divulgazione-volgarizzazione spettacolarizzata, tipica di troppi programmi televisivi, sia dell'erudizione accademica, basta ripensare alla qualità specifica di quell'umanesimo rosselliniano, la cui tensione morale affonda le radici più profonde in un bisogno primario di verità e di conoscenza. Sia che ricostruisse la cronaca degli anni di guerra, sia che puntasse sul recupero di momenti o di passaggi nodali della storia della nostra civiltà, "sapere" ha sempre significato per Rossellini tentare di conseguire la massima consapevolezza critica di tutto ciò che ha contribuito a costruire nel passato e condiziona nel presente la coscienza dell'uomo. E ciò per consentire a tutti noi di affrontare la realtà in cui viviamo con il massimo di partecipazione e di responsabilità. Per un artista come Rossellini, che non è mai stato contagiato dalle estetiche individualistiche e dalla tentazione dell'autoespressione narcisistica, il bisogno di "conoscere" la verità è sempre infatti coinciso col desiderio di "farla conoscere" agli spettatori, considerati come destinatari di "atti di comunicazione" il cui scopo, come aveva già notato acutamente F. Di Giammatteo, era quello di "convincere", prima ancora che di provocare emozioni.
Bisognerebbe saper leggere tra le righe dei bandi di concorso del C.S.C. da lui redatti e cercare, comunque, in tutta la storia di Rossellini, "uomo di comunicazione" prima ancora che di cinema, la chiave per interpretare il significato vero della sua discussa "riforma" della scuola. Ci accorgeremmo allora che, anche se essa si espresse tutta in termini puramente pragmatici e refrattari a qualsiasi teorizzazione, in realtà presupponeva, perlomeno in termini intuitivi, una *teoria in nuce* del cinema e degli audiovisivi: volutamente inespressa, ma quanto mai consapevole della necessità di non lasciarsi sopravanzare dal correre veloce della storia.

Ipotesi metodologiche per una teoria degli audiovisivi

Non è rimasto più spazio per analizzare qui le accelerazioni vertiginose che hanno subito, nel corso del decennio post-rosselliniano del C.S.C., tutti quei processi di destrutturazione del sistema complessivo dei mass media, a cui accennavamo nella premessa a questo nostro discorso, e che ci inducono a chiederci se e come sia possibile oggi tentare di rilanciare una ricerca teorica, nel tentativo di ridefinire la funzione del cinema e degli audiovisivi. Del resto tutte quelle innovazioni tecnologiche economiche e sociali che stanno se-

gnando quel rapido trapasso della "civiltà industriale" alla cosiddetta "civiltà dell'informazione", da cui deriva l'esigenza di individuare in fretta i modi nuovi per finalizzare tutto il sistema informativo in funzione di una possibile, ulteriore crescita dell'uomo, stanno sotto gli occhi di tutti.

Dando dunque per scontata l'urgenza di una riflessione teorica sugli audiovisivi, cercheremo invece di mettere a frutto certi spunti critici che sono già emersi nel nostro tentativo di capire come e perché, di volta in volta, intorno al cinema, dentro e fuori del C.S.C. si è teorizzato in un modo invece che in un altro, per verificare se è possibile ipotizzare qualche premessa metodologica per la costruzione di un "modello teorico", sufficiente per una lettura corretta della fenomenologia del sistema degli audiovisivi di oggi e di domani. Alle precisazioni già fatte, sulla scorta delle analisi di Casetti, circa lo statuto specifico della "teoria" rispetto a quello di altri possibili "discorsi" sul cinema, ne va aggiunta qualcun'altra.

Ci sembra evidente innanzi tutto che, in tanto si può parlare, in senso stretto, di "modello teorico", in quanto si pensa ad un "discorso" il più possibile "formalizzato" e cioè distinto, in virtù del suo rigore e della sua sistematicità, dai discorsi più o meno attendibili e intelligenti, ma "comuni", che si possono fare intorno ad un oggetto qualsiasi di riflessione. Siamo d'accordo ancora una volta con Casetti quando afferma che una "teoria" si distanzia dagli altri possibili "discorsi" sul cinema ("critica", "poetica", "teoriche", ecc.) nella misura in cui si configura come un "discorso" *generale, esplicativo* e *predittivo*. "Generale", in quanto una teoria deve parlare del *cinema* in tutti i suoi aspetti e non soltanto del *film*, come fa la "critica"; "esplicativo", nel senso che deve proporsi di "spiegare" e non soltanto di "descrivere" la fenomenologia del cinema, tentando di arrivare all'enunciazione di un modello "di diritto" o di regole in base alle quali interpretare ogni singolo fatto empirico o accadimento "di fatto"; "predittivo", nella misura in cui ogni buon modello consente di prevedere, in quanto "di per sé" legittimo, anche ciò che non è ancora manifesto ma soltanto virtuale.

Stabiliti questi punti fermi, ci pare però che lo statuto di una aggiornata "teoria" debba essere connotato anche da alcune ulteriori qualificazioni metodologiche che Casetti non prende in sufficiente considerazione, anche se, almeno in parte, sono implicite nella sua analisi. Quanto al carattere di "generalità" del discorso teorico sul cinema e sugli audiovisivi, ad esempio, va sottolineato con forza che esso ormai non può essere più concepito se non come un'articolazione specifica di un "discorso teorico" molto più ampio, che coinvolga nel suo insieme tutto il sistema della comunicazione sociale. Ma, probabilmente, bisognerà fare ancora un passo in avanti. Le interconnessioni strutturali sempre più vaste e palesi che ricollegano

tra di loro, in un rapporto di interazione reciproca, tutti i fenomeni del "sottosistema" della comunicazione di massa e, ad un livello più alto, questo specifico "sottosistema" con l'onnicomprensivo "sistema" delle società di massa, ci dicono che è arrivato il momento di puntare recisamente, per una teorizzazione soddisfacente relativa a tutta questa complessa fenomenologia, su approccio, appunto, di tipo "sistemico".

Ciò che stiamo proponendo, sia ben chiaro, non è di far naufragare la peculiarità di una teoria del cinema e degli audiovisivi nell'oceano di una macro-sociologia della società post-industriale. Ma, se è vero che quest'ultima si sta ormai configurando sempre più nettamente come una "società dell'informazione", chiunque intenda teorizzare sui mass media o su qualcuno di essi dovrà rendersi conto, senza per questo rinunciare alla specificità del proprio "discorso", che parlare di cinema o di televisione, ad esempio, significa sempre più parlare di una totalità prendendo le mosse dall'analisi di una delle sue componenti strutturalmente più rilevanti.

Ciò significa ribadire quanto abbiamo già ripetutamente affermato, non soltanto circa il carattere necessariamente multidisciplinare che dovrà avere qualsiasi discorso teorico sugli audiovisivi, ma anche a proposito della sua inevitabile contingenza e storicità. Dal momento che il "sistema" (la società nel suo complesso) e le sue «articolazioni sottosistemiche" (nel caso specifico il sotto-sistema dell'informazione) non possono essere più concepite come "strutture" statiche ed eternamente immobili ma sono sottoposte, come direbbe G. Balandier, al "lavorio della storia" che ne modifica continuamente le configurazioni, è ovvio che le "teorie" che tentano di individuare le "regole" tendenziali che, di volta in volta, ne definiscono l'assetto non possono non essere, esse stesse, storicamente determinate e contingenti[11]. Del resto, che il "fatto cinematografico" e

---

[11]Se abbiamo citato G. Balandier, è perché il modello sistemico che abbiamo ipotizzato come il più produttivo per un'analisi corretta della comunicazione sociale non può essere che un modello, nello stesso tempo, strutturalistico e dinamistico. È stato proprio Balandier infatti l'antropologo che con maggior lucidità ha dimostrato, superando in tal modo le aporie dello strutturalismo statico di Lévy-Strauss, che il sistema sociale e i suoi sotto-sistemi sono il risultato di un processo di strutturazione in continuo divenire. Anche nei momenti di maggiore stabilità di una società e della sua cultura, sia l'una che l'altra rimangono sottoposte all'incessante "lavorio della storia" che, più o meno rapidamente e palesamente, le destruttura e ristruttura di continuo, alla ricerca di equilibri sempre nuovi.

È proprio questo superamento dell'apparente antinomia tra i due concetti di "struttura" e di "processo" l'unica prospettiva teorica che consentirebbe di costruire un "modello della comunicazione sociale", capace di rendere conto, oltre che del carattere strutturale delle tendenze che regolano questo sistema, anche del loro evolversi continuo che, se non è certo casuale, non è neppure predeterminato in maniera irreversibile. Non essendo la storia il regno né della necessità assoluta né dell'assoluta

il "fatto televisivo" siano "strutture processuali" o, se si preferisce, "processi strutturali" in continua evoluzione, è quanto possiamo constatare noi oggi, a seguito delle innovazioni tecnologiche, della rivoluzione dei loro modi di produzione e di consumo, ecc., in maniera infinitamente più evidente di quanto sia mai successo in tutta la storia passata dei due media.
Oltre che della sua intrinseca storicità-contingenza, una buona "teoria" degli audiovisivi dovrebbe essere consapevole, infine, del proprio carattere *congetturale*. Abbiamo già detto che, a differenza delle "teoriche" essenzialistiche, le "teorie" privilegiano la metodologia del "punto di vista". Ciò significa che ciascuna delle teorie rappresenta, perlomeno in linea di principio, soltanto una delle molteplici opzioni possibili, che non esclude la legittimità di opzioni diverse. Differenti infatti possono essere, per ogni modello teorico, gli specifici interessi conoscitivi che si intende investire nello studio dell'oggetto dell'indagine, la definizione dei contorni stessi di tale oggetto, il tipo di apparati concettuali e i metodi di verifica empirica da utilizzare per costruire e accreditare la propria ipotesi teorica. Il tipo di modello teorico di impianto multidisciplinare che sarebbe possibile formalizzare per l'analisi globale del "fatto audiovisivo" inteso, sistemicamente, come un'articolazione specifica, ma non autonoma, di tutto il sottosistema della comunicazione sociale, non esclude affatto, ad esempio, la legittimità di altri modelli che, invece di prendere le mosse da un'opzione fondamentalmente neo-filmologica e mediologica, si strutturano in base ad opzioni di tipo linguistico-semiologico.
Affermare la complessità di modelli teorici diversi, concernenti il medesimo oggetto "materiale" se non "formale", non significa, ovviamente, dire che un modello vale l'altro. Oltre che possibile, è doveroso, anzi, per chi voglia garantire il carattere scientifico della propria ricerca, confrontare fra di loro le varie ipotesi teoriche per verificare quale di esse sia in grado di produrre la maggiore e migliore conoscenza conseguibile in un determinato momento a proposito

---

libertà, ma soltanto della contingenza e del possibile, tutto quanto rientra nel suo dominio è sottoposto alle scelte dell'uomo che, nelle incoerenze del divenire, può trovare lo spazio per l'esercizio della sua responsabilità.
Applicato alle cose che qui ci interessano, tutto ciò significa essere consapevoli che, se dietro all'apparente caoticità che le nuove tecnologie stanno provocando nel sistema informativo continuano ad operare le logiche strutturali della massimazione del profitto sia economico che ideologico politico, tali logiche però non sono metafisicamente ineluttabili. Ogni sistema, e quindi anche quello della società di massa e dei suoi apparati di informazione, quanto più divengono complessi tanto più rischiano di generare disfunzioni e contraddizioni. Ed è proprio intervenendo con scelte etico-politiche sulle indeterminazioni, anch'esse strutturali, del sistema della informazione che l'uomo può finalizzarne l'organizzazione e il funzionamento verso il meglio invece che verso il peggio.

della particolare fenomenologia di cui si è interessati a compiere l'analisi.
Semplificando al massimo certi insegnamenti dell'epistemologia corrente, potremmo dire che la maggiore o minore validità e fecondità scientifica di una teoria si misura in rapporto alla sua capacità di soddisfare contemporaneamente perlomeno questi due requisiti: *massima semplicità* (o "economicità") della sua strutturazione concettuale, intesa come possibilità di ricondurre con rigore tutti gli enunciati di un modello sistematico a pochi principi-base, chiaramente definiti e saldamente legittimati; *massima capacità di "esplicazione" e di "predizione"* nei confronti del complesso della fenomenologia sottoposta ad indagine, nel significato che, per ciascuno dei due termini, abbiamo già indicato. Se invece che di un auspicabile rilancio della ricerca teorica sugli audiovisivi, stessimo parlando dello statuto epistemologico della ricerca scientifica definito da K.R. Popper, dovremmo aggiungere un altro requisito essenziale: quello della *falsificabilità* di un modello teorico e cioè della concreta possibilità da esso offerta di sottoporsi al controllo di sperimentazioni empiriche, capaci di svelarne in maniera inconfutabile l'eventuale inattendibilità. Ma è evidente che qualsiasi ipotesi teorica concernente la sfera della comunicazione sociale è refrattaria, come qualsiasi altro sottosistema della fenomenologia sociale, ad ogni probante sperimentazione empirica e, di conseguenza, non può essere sottoposta a nessun altro tipo di verifica circa la propria capacità di tenuta che non sia quella dal "laboratorio della storia". Solo il veloce e inarrestabile evolversi dei fenomeni della comunicazione nel contesto dell'incipiente civiltà dell'informazione ci dirà, prima o poi, se e fino a quando i modelli teorici che avremo costruito, proprio per cercare di capire o orientare al meglio il flusso inarrestabile che minaccia di travolgerci, sono in grado di funzionare come validi strumenti di conoscenza e di scelte responsabili.

La professionalità e le sue esigenze

Introducendo queste nostre riflessioni, abbiamo precisato che esse erano stato suggerite fondamentalmente dall'esperienza didattica recentemente compiuta con gli allievi del C.S.C. e dialogando con essi circa il significato che può avere oggi la ricerca teorica sugli audiovisivi in una scuola di cinema, circa la sua utilità e circa i modi in cui dovrebbe essere condotta.
L'analisi che abbiamo compiuto e le ipotesi che abbiamo formulato ovviamente non hanno la minima pretesa di dare una risposta esauriente a questi interrogativi né, tanto meno, di suggerire proposte concrete per un eventuale programma didattico. L'unica convinzio-

ne emersa con chiarezza, in rapporto a tutta questa tematica, è che l'urgenza di ridefinire, anche a livello teorico, l'identità e il ruolo culturale e sociale del cinema e degli audiovisivi non può non investire direttamente, in qualche modo, una scuola che ha il compito di preparare i futuri professionisti di questi strumenti di comunicazione. Se è vero che la ricerca teorica sulla comunicazione è ormai divenuta uno dei settori primari della cultura *tout-court*, accademica e non, e che non avrebbe più alcun senso tentare di confinarla all'interno di una scuola fondamentalmente finalizzata alla formazione professionale, è però lo stesso concetto di professionalità ad imporre, se correttamente inteso, certe esigenze.
Avviare alla professione gli operatori audiovisuali degli anni '80 ed oltre non significa soltanto insegnare loro l'uso di tutte le molteplici tecniche di questo settore sempre più complesso e articolato. Significa anche realizzare con loro una comune e seria ricerca circa il nuovo uso sociale che di questi media verrà fatto nella società dell'informazione, i condizionamenti economico-politici a cui questi saranno sottoposti, nell'era delle multinazionali, le ambivalenze strutturali delle continue innovazioni tecnologiche, sempre gravide, tanto di virtualità positive che di rischi. Significa, infine, cercare risposte attendibili agli inquietanti interrogativi che si impongono circa la possibilità di salvaguardare, nonostante la tendenza a sottoporre tutto alla logica del profitto e del mercato, gli spazi irrinunciabili per una creatività autentica: sia essa "d'autore" o di gruppo, si tratti di prodotti singoli, destinati a sottopubblici selezionati, o di confezioni serializzate in funzione di un consumo massivo.
Il problema, infatti, non può più essere quello di disquisire se il cinema e la televisione siano soprattutto nuove forme d'arte o soltanto mezzi di comunicazione di massa, visto che è ormai stato definitivamente dimostrato dalla stessa storia di tali media che possono essere l'uno e l'altro insieme. Né vale la pena di riesumare periodicamente, in termini magari riverniciati ma pur sempre oziosi, l'eterna *querelle* tra apocalittici e integrati.
Quel che importa veramente è di liberare il discorso da tutte le sue scorie ideologiche, e perciò acritiche, e di farlo uscire sia dalle approssimazioni sociologistiche che dai modi più anacronistici di concepire l'arte e il destino dell'artista, per ancorarlo a saldi presupposti scientifici e a procedure metodologiche rigorose. Che poi il C.S.C. riesca o meno a riacquistare un ruolo nel contesto della riflessione teorica sui mezzi di comunicazione o rimanga invece ai margini di una ricerca divenuta ormai policentrica, dipenderà dalla sua volontà e capacità di rilanciare il proprio ruolo istituzionale di luogo privilegiato per ogni seria "sperimentazione", al tempo stesso pratica e teorica, per tutto ciò che concerne gli audiovisivi, considerati nel loro complesso e sotto ogni profilo.

Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra

Marco Giusti

In verità non è facile distinguere fra tanta pubblicità quale sia quella d'*autore* (in senso di autore — brutta parola — di cinema) e quale sia invece quella di oscuri ma non per questo meno nobili professionisti del genere. Spesso, poi, soprattutto negli ultimi anni, proprio questi oscuri professionisti, che per le agenzie non sono oscuri per niente, sono dei veri e propri *autori* che, in un secondo tempo, possono imporsi anche nel cinema proprio grazie alla loro originalità visiva, come dimostrano i casi, notevoli, dei fratelli Scott, di Hugh Hudson, di Adrian Lyne e del nostro Battiato.
Ma anche il regista che ha un nome nel cinema non viene sempre chiamato in qualità di autore o per certe sue particolarità. Il rapporto spot-autore, insomma, in tanti anni di pubblicità televisiva e cinematografica, si rivela essere ogni volta, per ogni autore e per ogni sporadico o frequente incontro, un caso un po' a parte. E questo soprattutto in Italia, dove il culto dell'autore, uomo di cultura e d'impegno, è sempre esistito, e dove il fare pubblicità è ritenuta ancora da molti un'attività degradante non meno che il fare maccheroni-western. Un tempo, poi, negli anni d'oro di Carosello, quando vi lavoravano anche registi di cinema giovani e di cultura, l'impegno politico, nel cinema e nella vita, era davvero richiesto per avere la qualifica di autore, e tanti registi che avevano peccato con la pubblicità si trovarono in difficoltà. Se non era difficile (vedi il mitico personaggio di Milian, Cujillo, nei film di Sergio Sollima, o vedi western come *Quien Sabe? Requiescant, Tepepa)* fare un western d'impegno, era quasi impossibile parlare di rivoluzione e lotta di classe con i panettoni (o no?, ma quanti ragazzi a quei tempi si rifiutavano di bere la Coca Cola come prodotto americano?).
Quando alla fine degli anni '60 scoppiò lo scandalo degli autori impegnati che erano impegnati anche nei caroselli, tanti registi (Maselli, Pontecorvo) smisero con la pubblicità. Ma anche adesso, in tempi più distesi, c'è ancora chi si vergogna del fare o dell'aver fatto pubblicità. C'è chi nega di aver mai fatto pubblicità, come Sordi, e

poi si ritrova nei primissimi anni di Carosello (una splendida serie Gancia) attore, sceneggiatore e regista, o chi sostiene di averne fatti solo uno o due (ma poi si scoprono masse ben più consistenti). Altri nomi ancora, come Fellini e Samperi, sui quali niente o quasi è mai trapelato, si ritrovano in un recente annuario del chi fa pubblicità in Italia. E allora? Probabilmente il fenomeno è molto più vasto di quanto si sappia o ci sia dato di sapere dalle agenzie e dai registi stessi.

Tanti autori, poi, hanno avuto davvero con il mondo della pubblicità un rapporto minimo, una serie di short o due. In questi casi il rapporto spot-autore è abbastanza semplice. Si pensi a Mario Bava che gira una serie per Carosello intitolata *I futuribili*, tutta di effetti speciali — naturalmente poveri — e di ambientazione fantascientifica. O a Elio Petri, che viene chiamato dalla Esso proprio per riprendere nello short i temi del suo *La decima vittima* (con l'aggiunta, però, dell'improbabile Renzo Palmer). Un po' diverso è il caso di Tinto Brass, che lavora nei primi anni '60 per la Vespa della Piaggio, richiesto probabilmente per il suo montaggio rapido e frizzante (appunto da Vespa), mentre al cinema, nello stesso periodo, passava con disinvoltura dalla commedia al thriller pop al western.

Comunque, in tanti casi, il regista di nome è solo un regista pronto sul mercato, identico nella sua duttilità a un qualsiasi professionista del mondo della pubblicità. Soggetto, battute, ambientazioni sono elementi imposti e all'autore non spetta poi che mettere assieme le inquadrature e, a volte, neanche quello. Se, poi, nel vecchio carosello, la maggior durata dello short (due minuti e mezzo i primissimi, poi via via due minuti, un minuto e mezzo...) e la limitazione della parte strettamente pubblicitaria del filmato a pochi secondi in testa e in coda (secondo le regole ferree della Rai), offrivano al regista una certa autonomia, gli spot attuali di quindici e trenta secondi, spesso interamente ideati dalle agenzie, riducono davvero il regista ad un elemento di lusso. Può essere anzi lo stesso nome del regista, naturalmente a livello di immagine della ditta, un elemento di prestigio e di pubblicità di un prodotto. Il fatto che Jacques Demy si occupi delle Pralinelle o che Antonioni, Leone e Vittorio Taviani firmino apertamente degli spot per la Renault sono dei reali momenti di lancio di un prodotto e di immagine di un'azienda, non molto dissimile dal far sapere che uno spot sia costato cinquecento milioni.

Naturalmente, anche in questi casi, certi registi sono davvero padroni del loro short, come dimostrano gli splendidi risultati di Polanski (per Marie-Claire, ad esempio), mentre in altri non si hanno che impronte fittizie d'autore. Che poi, all'oscuro di tutto e conoscendo solo che la regia è di questo o quel regista, si sia portati a scoprire segni d'autore anche dove non ci sono è un altro discorso.

Le maggiori difficoltà che incontra chi si interessa di pubblicità

partendo dal cinema d'autore stanno proprio in questi falsi segni, in questa decifrazione ad ogni costo della mano di regia. Per tanti anni, almeno in Italia, è stata una delle pecche maggiori (o delle maggiori ingenuità) della nostra critica il voler trovare autori e temi d'autore ad ogni costo, sia nel nostro cinema che in quello straniero, e gli stessi sbagli, malgrado tutte le precauzioni che si possano prendere, si ripetono facilmente davanti agli spot, nel voler attribuire delle paternità e poi ritrovare i collegamenti con i film degli stessi registi.
Certo, il gioco è divertente e pieno di fascino. Eppure, la Renault diesel incatenata nell'arena romana con musica di Morricone è molto leoniana, ma lo spot è scritto da un gruppo di teste d'uovo della pubblicità francese. Possiamo passare mesi a vedere e a scoprire tracce d'autore negli short della Facis per riconoscere quello firmato da Antonioni, per poi scoprire che è quello di Brusati o quello di Lamberto Bava, per non parlare di una prima e falsa attribuzione antonioniana di un carosello anni '60 con Gabriele Ferzetti, molto stile *L'avventura*.

Un caso lampante

Uno dei casi più lampanti a questo riguardo lo offre Luigi Comencini. Due suoi recenti spot, per il Rabarbaro Bergia e per i biscotti della Plasmon, sembrano entrambi d'autore. Nel primo, tutto operistico, si cantano le lodi del cavalier Bergia e del suo rabarbaro, mentre lentamente si scopre che stiamo assistendo ad una rappresentazione d'opera. I costumi, la scenografia, la fotografia sono curati come e meglio che al cinema. Nel secondo spot un gruppo di bambini gioca a mini-basket e un allenatore adulto ruba le merendine Plasmon ai suoi giocatori. Entrambi hanno dei tocchi e delle tematiche "comenciniane". Ma l'autore, interpellato, considera *suo* e personale solo lo spot del Rabarbaro Bergia e dichiara di non aver mai visto finito quello per la Plasmon. Semplice lavoro su commissione, quindi; non a caso c'è uno spot gemello della serie mini-basket girato da Vittorio Taviani che può sembrare ugualmente "comenciniano".
Un altro problema interessante nasce dalla bella serie per la Saiwa diretta da Giulio Paradisi nei primi anni '70, intitolata *Le canzoni alla Ninetto*. In ogni short si segue Ninetto Davoli panettiere che gira per le strade di Roma in bicicletta, all'alba, cantando a squarciagola le canzoni più svariate. Foto, montaggio, ideazione sono facilmente riportabili al mondo di Pasolini. È possibile che Pasolini abbia dato una mano a Paradisi e a Davoli nella concezione del carosello? Forse, dal momento che avevano non pochi contatti tra loro e dal momento che al suo film d'esordio, *Ragazzo di borgata*, Paradisi

citerà non poco Pasolini. Eppure, al di là dell'attribuzione, del vero o falso (non poche erano state le voci che davano la serie diretta proprio da Pasolini), rimane il contatto reale, vivo fra cinema, in questo caso pesantemente d'autore, e pubblicità. Non è che poi lo short scimmiotti il cinema di Pasolini, ma ne prende una reale indicazione.

In tanti caroselli si è invece assistito proprio alla volgarizzazione del cinema (alto, basso, medio) italiano e no. Serie interminabili alla Lelouch, che si dicono poi davvero di Lelouch, serie alla *Figlia di Ryan*, dirette da Maurizio Ponzi, serie alla Godard (molto divertente, un *A bout de source* della Birra Splügen con Jean-Claude Brialy che non si sa da chi sia stata diretta), un finto Spielberg, come nel caso dello spot recente dei jeans Wrangler, da più parti dato per sicuro Spielberg (e poi realmente diretto da un poco noto nome francese), per non parlare dello spot della Golia costruito ad imitazione di *Prova d'orchestra* di Fellini o di certi spot inglesi che ricostruiscono fedelmente film famosi come *Via col vento*.

Nella pubblicità comica legata agli attori della nostra commedia le cose sono ancor più interessanti e la *volgarizzazione* è talmente scatenata che meriterebbe uno studio più approfondito.

Quasi tutti i grandi nomi del nostro cinema comico hanno fatto anche caroselli, chi prima chi dopo nessuno è sfuggito, neanche Eduardo, Totò, Sordi, Fabrizi, Gassman. I più dilaganti sono stati Manfredi e Tognazzi, ma anche quelli della vecchia guardia, come Dapporto e Scotti, non hanno scherzato. Inoltre, più il comico riusciva a prendersi in giro nel fare pubblicità e più lo short era divertente.

Per quanto bravi, proprio i grossi attori che si sono avvicinati al carosello una o due volte e con un certo imbarazzo si sono dimostrati alquanto fallimentari. Per tutti basti pensare alle scenette di Eduardo per la pomata antireumatica Icarsan, troppo teatrino e poca convinzione (ma non abbiamo visto un più recente short per il caffè Illy, dove Eduardo spiega al pubblico che anche chi ha avuto un'operazione al cuore, come lui, può bere caffè).

Portati in televisione, spesso in anni in cui non era ben chiara (ma non lo è stata perfettamente mai) la dimensione di Carosello (show? pubblicità? tv? cinema? avanspettacolo?), gli attori comici erano naturalmente invitati a ripetere le loro macchiette più note, che potevano essere del tutto cinematografiche o di derivazione teatrale, ma poi ben collaudate al cinema. Fabrizi, ad esempio, ripete i suoi ruoli già visti al cinema del portiere *(I pappagalli)* e del tranviere *(Avanti c'è posto)*. Manfredi quello del rapinatore troppo buono secondo lo schema de *I soliti ignoti* e quello dell'innamorato burino di *Straziami, ma di baci saziami*, in una divertente serie di Luciano Emmer con Veronique Vendell.

Ma ce ne sono tanti altri, Gassman mattatore per i Baci Perugina, Govi brontolone, la Valeri signorina chic e la Valori massaia romana, mentre Tognazzi passa dalle scenette con Vianello a ruoli da borghese fine anni '60, che seguono i suoi progressi cinematografici con Salce e Ferreri. E più recentemente, Villaggio avrà una serie per la Martini di *Sogni proibiti* alla Fracchia-Fantozzi e Celentano si esibirà in una splendida serie per la Splügen, diretta da Giorgio Romani, che si rifà non poco alla sua inventiva cinematografica. Gli stessi titoli delle serie riprendono film noti: *L'audace colpo del solito ignoto, Avanti c'è posto, Parigi è sempre Parigi,* ecc.
Proprio in questa gigantesca operazione di costruzione di un cinema che non è cinema, ma è comunque parallelo a quello maggiore, brilla Luciano Emmer, uno dei registi da più tempo in attività per caroselli e spot. Emmer, che arriva allo short pubblicitario dal cinema, anzi da un buon cinema anni '50, lavora un po' con tutti, dai vecchi ai nuovi e nuovissimi comici. I suoi caroselli sono talmente inventivi da farci realmente pensare che il grosso cinema, con lui, ha davvero perso un personaggio che poteva dare molto di più. Ma proprio il suo fare pubblicità è una continua rivisitazione cinematografica. Anche un personaggio nato per Carosello, l'Ercolino di Panelli, sceneggiato assieme a Francesco Milizia (che sarà poi uno dei punti di forza della commediaccia italiana della Fenech e di Vitali), si muove in un'ambientazione romana da commedia all'italiana.

C'è chi mastica di tutto

Emmer masticherà proprio di tutto: Fo, Sandra Milo, Totò, Chiari, le Kessler, Catherine Spaak e Capucine, Villaggio, Buscaglione e la Ekberg. Imiterà gli inglesi per lanciare la "bella da vicino" Jean Shrimpton, si rifarà ai suoi interessi di documentarista per una bella serie della Shell, per la Motta costruirà un vero short d'autore con un panettone alto venti metri e un complicato movimento di gru. Usa le tecniche e i corpi del cinema maggiore dimostrando di conoscerli alla perfezione. Basti pensare alla geniale serie *Gli incontentabili,* prima con Giampiero Albertini poi con Adolfo Celi, dove il protagonista e tutta una famiglia-tribù di incontentabili, ogni volta, vanno a fare spese e non vengono soddisfatti mai dai prodotti messi in mostra da commessi che cambiano di carosello in carosello. In questi ruoli di commessi si fanno avanti tutti i comici che ora ritroviamo nella nostra commedia e, forse giustamente, Emmer si vanta del suo fiuto. Ma era realmente l'originalità della formula e la sua vitalissima commedia all'italiana a funzionare ancora una volta.
Lo stesso si può dire per le sue ultime serie legate alla commedia, cioè quella del Sole Bianco con Paolo Villaggio che schiaffeggia le

massaie (e che solo recentemente è passata alla regia di Paolo Taviani) e quella, ancor più fortunata, del Caffè Lavazza con Manfredi. Ripetitivi quanto si voglia il «Più lo butti giù, più ti tira su» di Manfredi (ma soprattutto di Milizia e di Emmer) e le scenette tra il protagonista e la sua cameriera Natalina (cioè Nerina Montagnani), costruiscono non solo uno spot riuscito commercialmente, ma anche un bel pezzo di cinema comico vecchio stile.
Naturalmente, però, in tutti i mondi paralleli c'è qualcosa che non funziona perfettamente. E questo, ancora, si nota meglio nella pubblicità legata al cinema comico. Ci sono gli stessi attori, gli stessi sceneggiatori, ma la povertà di scenografia, la scarsità di comprimari, la rapidità di esecuzione ci portano davvero e nuovamente a una perdita di coordinate. Spesso tutto appare appeso chissà dove, i collegamenti esistono, reali, col cinema, ma i caroselli sembrano isolati in un mondo del tutto inesistente.
Il fatto poi che tanti dei primi caroselli fossero fotografati da tecnici del cinema d'anteguerra, come Giuseppe Caracciolo, operatore di fiducia di Emmer, e quindi avessero un'illuminazione molto forte e un po' particolare che non aveva contatto o quasi col cinema del tempo, porta questa estraneità ad un livello anche maggiore e, stranamente, è la cosa che più si nota in una visione cinematografica di questi caroselli. In tanti casi siamo quindi di fronte ad un mondo duplex da *Twilight Zone*, dove possono venir giustificati gli incontri più imprevedibili e diversi. Totò che spara petardi facendo la pubblicità al doppio brodo Star, Jerry Lewis che beve Ramazzotti, Josephine Baker che parla dal televisore ad uno spettatore distratto mentre si fa la barba, Yul Brynner e Corinne Clery che si incontrano su un treno fotografati da Tonino Delli Colli e diretti da Dino Risi.
Visti così, tanti e di seguito, i caroselli e anche i più recenti spot sembrano portare all'assurdo il mondo del cinema, dimostrando che tutto può accadere e che il cinema che si è studiato finora con le nostre ben pronte scatolette dove sistemarlo per autori ha un senso molto limitato. E viene il pensiero, più che legittimo, di fronte alla moviola che ingoia questi film senza registi dichiarati, che anche il cinema maggiore potrebbe facilmente presentarsi e apparire così, che le immagini trovano una firma, spesso o spessissimo, solo perché questa firma è sui titoli e sui flani. La smodata visione televisiva, che sempre di più impone film poco riconoscibili e da scoprire (secondo i quiz idioti a cui ci abitua la pratica cinematografica o cinecritica), da questo punto di vista non fa che del bene, riuscendo a farci gustare la perfezione di certi film che solo in un secondo tempo, e non sempre, riusciamo a collegare nella storia e nei dizionari cinematografici.
Da un certo punto di vista la ricerca dell'autore nel carosello finisce

per farci apparire davvero inutile la teoria nell'autore nel cinema più alto. Ma chi studia si trova, ancora e stupidamente, a cercare di rimettere temi e tecniche nelle scatole giuste degli autori, a scoprire il vero Ulisse dell'ombra del carosello, mentre da tutte le parti le scatole tendono a confondersi secondo le soluzioni più impreviste. Lo short della Sai con il babbo e il bambino che vanno in bicicletta accompagnati dalla musica «Si fa, si fa, così si fa...» ci viene indicato come un sicuro Comencini, poi ci viene il sospetto che sia di Brusati e infine lo rivendica, premiatissimo, Nelo Risi, che lo diresse nello stesso periodo della sua biografia di Rimbaud, *Una stagione all'inferno*. E sempre Nelo Risi aveva diretto una serie molto premiata per la Plasmon, molto soft, con un bambino che gioca e ride tutto ripreso in piano sequenza da Carlo Di Palma.
Ancora, una bella serie di feste nell'Astigiano della Gancia, a prima vista aveva un'aria alla Olmi. Altro sbaglio, anch'essa premiata, era opera di Mauro Bolognini. Gianni Amelio, regista di *Colpire al cuore*, nei primi anni '70 dichiara di aver diretto dei telecomunicati (cioè degli spot) per la Smarties con il giovane Alessandro Momo e Sabina Ciuffini e per la Maionese Calvé con Duilio Del Prete, anche se la sua opera più nota è un lungo *commercial* per l'Alitalia.
L'operazione, quindi, è sempre più complicata. Per fortuna certi autori ci vengono incontro e ci riportano a un rapporto spot-autore non così differente da quello film-autore.
Il caso in particolare riguarda proprio Olmi, che ha diretto alcuni

dei migliori caroselli che si siano potuti vedere in televisione. La sua serie per il Nescafè, *Quando la notte se ne va,* ci offre dei ritratti di città tra la notte e l'alba decisamente superiori al recente lungometraggio *Milano '83* visto al Festival di Venezia, che ha poi una fin troppo simile costruzione da carosello, anzi da più caroselli attaccati. E altamente emozionali e fresche sono anche le serie natalizie per gli spumanti della Cinzano, dove protagonisti sono dei piloti o dei camionisti che tornano a casa per passare il Natale in famiglia accompagnati dalle canzoni dei Bee Gees, o quelle per il Ciao della Piaggio, con dei ragazzi che hanno piccoli e giusti desideri di libertà. Ideati, scritti e fotografati dallo stesso Olmi non sono né documentari né film a soggetto, ma vi si leggono ugualmente storie minime, ritratti di personaggi di tutti i giorni, osservazioni sul paesaggio urbano, bei giochi di montaggio.

Si tratta prepotentemente di cinema

I caroselli di Olmi sono importanti, perché ci riportano ad un senso del cinema che va oltre le ideologie del momento e le strutture tecniche e linguistiche di un certo cinema. Sono realmente degli short d'autore e vi si possono leggere tranquillamente le capacità che apprezziamo maggiormente nel cinema alto di Olmi, senza che tali lavori debbano venir considerati di scarto o di serie B. Si tratta, insomma, e prepotentemente, di cinema, non di un qualcosa di misterioso e fasullo. Si ha la stessa impressione davanti ai magnifici spot di Hugh Hudson o di Alan Parker o dei fratelli Scott, vi si respira un desiderio reale di cinema e di intelligenza visiva. Ma tutto un certo gruppo di registi italiani giovani a cavallo degli anni '60 e '70, che hanno potuto ideare dei caroselli in libertà; ci riportano a questo desiderio di cinema. Nello short molti, anzi, sembrano trovare una libertà e una felicità creativa che non sempre avranno nel cinema, spesso più legato ancora del carosello ad asfissianti problemi produttivi e di moda.

Francesco Maselli, ad esempio, per la Buitoni aveva diretto dei caroselli sui comportamenti infantili (le bugie, le paure) forse un po' noiosi ma molto sottili, per la Perugina aveva dato il via alla serie *Il momento più bello,* storie minime di fidanzatini abbastanza al passo col cinema del periodo, mentre la sua serie per la birra Peroni, con Solvi Stubing e un giovane Mario Girotti-Terence Hill non era gran cosa.

Gillo Pontecorvo aveva curato due lunghe serie abbastanza riuscite, una per la Rex che dava sul documentaristico con storie di tutti i giorni e una, molto più fortunata, per l'Alka Seltzer, dove una situazione del tutta muta da thriller o da commedia veniva sbloccata dal rumore delle bollicine della pasticca d'Alka Seltzer sciolta nell'ac-

qua. Idea dell'agenzia? Fortuna della formula? I caroselli dell'Alka Seltzer sono pieni di invenzioni e molto accurati e danno un vero senso di angoscia.

Giulio Questi, oltre a una lunga serie per la Peroni con la Stubing e Mulè, aveva diretto una ben più fresca serie per la Gillette, tra il documentaristico e l'inchiesta da telegiornale, ma con un montaggio molto essenziale e originale e un bel ritmo. Franco Giraldi, anche lui impegnato con la Peroni, aveva però diretto dei caroselli più interessanti per la Sangemini dove erano protagonisti un bambino e il suo pesciolino. Anche molti dei primi caroselli dei fratelli Taviani erano sulla linea del documentario e si dimostravano abbastanza liberi nella tecnica.

Il fatto curioso, o più naturale, è comunque che questi short più d'autore, in verità, erano quelli più anonimi al momento della loro messa in onda televisiva. Senza attori noti, senza segni di chiara riconoscibilità, strettamente legati alle origini da documentaristi dei loro autori, spesso non avevano neanche l'idea di sceneggiatura che legasse fortemente lo short al prodotto da pubblicizzare, diventavano quasi degli esercizi di regia e appaiono opere firmate soltanto adesso.

Altri caroselli piuttosto buoni, come quelli di Zurlini per la Barilla e per la Lebole, andavano in un'altra direzione. Zurlini, ad esempio, si ritrova per le mani l'uomo in Lebole, il terribile Armando Francioli, e deve cucirgli addosso uno short solo per inquadrature. Ne viene fuori un lavoro proprio di sartoria, ma di estrema eleganza, come né la Lebole né Francioli forse si meritavano, da cinema alto. Per la Barilla, Zurlini è alle prese con Mina e con le sue canzoni. Si tratta quindi di un primo video-musicale, come spesso accadeva per Carosello, ma quelli di Zurlini erano davvero molto ben curati. La Barilla poi passerà alle canzoni di Massimo Ranieri con la regia di Mauro Bolognini, ma non ci sembrano short dello stesso valore di quelli di Zurlini, anche se Bolognini si riscatterà non poco con un più recente spot per il Nano ghiacciato San Pellegrino che vedrà agire Amanda Lear e i suoi boys. Ma con il carosello musicale se la deve vedere anche Damiano Damiani, che dirige i Rokes per i gelati Algida (il famoso *Posso dire una parola?*).

Un regista, spiegava Bolognini, può venire scelto anche per certe sue riconosciute qualità. A volte sono le stesse ditte a fare dei nomi ben precisi. Ad esempio la Postal Market volle Bolognini per raffinare la sua immagine nella pubblicità, che proprio non si poteva definire molto alta, mentre per il Tè Star serviva un regista di gusto come lui per inquadrare e dirigere Giulietta Masina.

Lo stesso discorso lo faranno alla Facis scritturando prima Franco Brusati e poi Michelangelo Antonioni per lo spot che non siamo però riusciti a scoprire. Altre volte può servire un regista più legato

al mondo della commedia, come nel caso di Pasquale Festa Campanile, che ha diretto uno spot per la Ferrarelle che sembra far parte di un suo film, con attori come Gino Pernice e Adriana Russo.
Dino Risi, maestro indiscusso della commedia all'italiana, ha invece diretto un po' di tutto (tra gli spot recenti quelli per la Knorr, la Savos, ecc.), ma cita soprattutto una serie, abbastanza divertente, con Yul Brynner e Corinne Clery per René Briand e una con Stefania Casini per le Ceramiche Italiane.
Franco Brusati cita invece come la sua migliore regia di short una serie di caroselli, introvabile, per la Sai, con scenette divertenti.
Maurizio Nichetti, unico tra i giovani registi italiani ad aver fatto tanta pubblicità, è sempre stato legato con gli studi di Bruno Bozzetto e si è anche trovato naturalmente coinvolto a fare spot. Ha lavorato con Macario per le Olive Saclà e ha diretto un divertente short per dei caschi da motociclisti, abbastanza legati al suo tipo di far cinema. Alberto Lattuada, per la Garelli, ha ideato uno spot molto grazioso con ragazze un po' discinte e una fotografia patinata alla Playboy.

Molta vivacità del nostro cinema leggero

Per certi registi, come Magni e la Wertmuller, la pubblicità televisiva è stata soprattutto scrittura e ideazione di gag e di personaggi. Assieme a sceneggiatori come Age e Scarpelli, Bruno Corbucci e Mario Amendola, Scarnicci e Tarabusi, ma anche tanti altri, hanno portato in Carosello molta della vivacità del nostro cinema leggero.
Magni dice di aver diretto un solo carosello, agli inizi degli anni '70, per la Philips, in sostituzione di uno dei fratelli Taviani che non poteva girarlo, ma ritiene molto più personali, e con ragione, le sceneggiature scritte per Manfredi per gli splendidi caroselli della Bic.
E ancora ci sarebbero da citare tanti altri nomi: Enzo Muzii alle prese con Chlorodont e Nicola Pietrangeli, Valentino Orsini, Giuliano Montaldo e il suo Olio Cuore con Dino Zoff, tormentone televisivo del dopo-Mundial, Carlo Lizzani (BMW), Steno, Pupi Avati, gli short per la Francia di Sergio Leone, quelli, magnifici, che Richard Lester ha girato in Italia a più riprese.
Ma resta soprattutto il caso singolare dei fratelli Taviani. La loro attività, in oltre venti anni, nel campo della pubblicità è stata enorme. Hanno diretto di tutto e in tutti gli stili, adeguandosi a qualsiasi tipo di short. Autori riconosciuti nel nostro cinema, nel mondo della pubblicità sono ancora più riconosciuti come seri professionisti. Non si può fare un paragone coi fratelli Scott, che nascono realmente con la pubblicità, i Taviani sembrano seguire da sempre proprio due strade diverse, in un misto di Jeckyll e Hyde abbastanza inspiegabile.

Gli spot e i caroselli che loro ritengono più riusciti sono naturalmente quelli più ricchi e celebrati, ma che, onestamente, non conoscendone gli autori, difficilmente si potrebbero attribuire a loro. Inoltre lavorano quasi sempre separati e questo, forse, complica ancor di più le cose. A metà degli anni '60 le loro serie per la Leacril e la B.P. avevano un taglio veloce quasi da free-cinema alla Lester, ma nello stesso periodo firmavano serie molto diverse, come quelle per la Gancia o quella, davvero curiosa, per la Ramazzotti, dove rivedevano, quasi da cinéfili, film americani famosi, come *Lo spaccone*. Nei titoli di questi caroselli per la Ramazzotti si divertivano a costruire finti nomi di attori e sceneggiatori. Anche il loro celebrato spot della Birra Wührer, fotografato da Derek Vanlint, l'operatore di *Alien*, è costruito sul cinema, cioè su *Senso* (e forse un po' su *Allosanfan*).
Tra le loro produzioni migliori figurano anche gli spot per la Lancia Prisma (Paolo), per Plasmon, Wrangler e Dolce Forno (Vittorio), per la Fiat 131 (Paolo), e ancora per la Birra Ansel, Findus e tanti altri. Assieme hanno diretto la più impegnativa serie di *Azione donna*, dove, tutte fotografate da Vittorio Storaro, si alternano attrici e donne famose per la campagna, appunto, di *Azione donna*. Ma, in verità, malgrado tanti sforzi, ci è difficile riconoscere negli spot dei Taviani una reale impronta d'autore che ci ricolleghi al loro cinema; forse nel loro stesso cinema non è così facile riconoscere un segno nelle inquadrature o nel montaggio. O è forse proprio questa estrema duttilità, questo adattamento cinematografico così facile la chiave per capire il loro tipo di regia.
Si ritorna quindi al concetto di cinema d'autore e di spot d'autore, e alla difficoltà di capire un cinema, quello italiano, con il concetto d'autore. A questa confusione si aggiunga il fatto che il nostro studio[1] è stato fatto in tempi quanto mai brevi e che poco o niente esiste di pubblicato sull'argomento. Nei primi anni '70 la Rai faceva fare degli studi sociologici sul linguaggio della pubblicità televisiva, forse interessanti, ma adesso del tutto inutili per capire, per sapere, per conoscere gli uomini che erano dietro a tutto questo materiale pubblicitario, che è di indubbio valore sotto tutti i punti di vista.
Per decifrare l'ombra di Ulisse o l'Ulisse dell'ombra, insomma, c'è ancora molto da studiare e ricercare.

[1] Lo studio sui caroselli e sulla pubblicità d'autore, dal quale è nato questo articolo, è legato ai programmi della XL Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, *Corti/Comici* e *Corti/Firmati*, realizzati in collaborazione con Enzo Scotto Lavina e Enrico Ghezzi, che sentitamente ringrazio.

NOTE

Catania: l'Europa tenta di serrare le file

Paolo D'Agostini

Promosso dall'Ente autonomo gestione cinema, il primo Festival internazionale audiovisivi d'Europa (Fiade), che si è tenuto a Catania dal 19 al 26 novembre 1983, aveva due scopi: quello di rilanciare l'immagine, e quindi la capacità progettuale, del gruppo cinematografico pubblico italiano, attualmente in fase di ripresa, e quello di chiamare a raccolta enti cinematografici (e anche televisivi) pubblici di tutto il continente, per confrontare opinioni e ricette — prendendo come comune punto di partenza e incoraggiante spunto le recenti risoluzioni del Parlamento europeo in materia di cinema e di audiovisivi in generale — sul modo di salvaguardare l'identità nazionale (sia in senso "regionale" sia continentale) e, quindi, sul modo di consolidare l'industria europea dell'immagine: sostanzialmente sul modo di mettere a punto una comune strategia di difesa dai rischi di colonizzazione culturale americana e giapponese.

Queste le intenzioni di partenza. Che cosa ha contenuto e prodotto il primo festival degli audiovisivi d'Europa di Catania? Soprattutto un convegno, in realtà il solo effettivo evento negli otto giorni di festival. Convegno che, per quanto ricco di contributi validissimi, si è qualificato soprattutto per le problematiche italiane e per gli interventi massicciamente presentati dal gruppo dirigente dell'Ente cinema; e poi per la quasi totale assenza della voce degli autori.

È vero che in mezzo a questi due poli — massiccia presenza in un caso, quasi assoluta assenza nell'altro — vi sono state molte presenze di specialisti, in particolare stranieri (francesi, tedeschi), nei settori amministrativo, giuridico, creditizio e anche tecnologico, ma è altrettanto vero che l'attenzione si è concentrata sui progetti del gruppo pubblico, sui suoi piani di investimento produttivo, sui suoi rapporti — di natura più politica che manageriale — con l'impresa privata e con l'interlocutore principe, la Rai.

Il cardine di tutta la discussione lo ha fornito Gastone Favero (commissario straordinario dell'Ente cinema e presidente del nuovo festival) nella sua relazione introduttiva. Tra i punti qualificanti: cooperazione tra i paesi europei, collaborazione tra cinema e televisione, incontro tra impresa pubblica e produttore privato.

Nessuno di questi soggetti, si è detto — i singoli paesi senza il resto del continente, il cinema senza la tv, i produttori pubblici senza i privati — è in grado da solo di far fronte all'emergenza; nessuno è in grado di raggiunge-

re l'obiettivo, che è: il superamento della condizione subalterna in cui l'Europa si trova, di area soprattutto consumatrice (le statistiche sull'incidenza del prodotto americano nei vari mercati europei, soprattutto in alcuni casi, come quello inglese, fanno una certa impressione), e quindi la ripresa della produzione, di quel ruolo leader che, in altri momenti, di volta in volta questo o l'altro dei paesi e delle cinematografie europee hanno avuto.
Tra le tappe immediate che sono state indicate nel dibattito (soprattutto da parte degli operatori politici, i parlamentari europei) c'è la costituzione di un'agenzia di distribuzione su scala europea, la creazione di una banca-dati dell'audiovisivo accessibile a tutti gli operatori del settore e, infine, quella di un istituto di credito europeo. Fin qui tutti d'accordo. E la portata degli accordi che prima della conclusione sono stati siglati — tra Ente cinema ed enti cinematografici pubblici inglese e francese (Bbc, Inc), tra Ente cinema e Channel Four, tra competenti ministeri italiano, svizzero, tedesco federale, tra Ente cinema ed enti cinematografici o televisivi svedesi, finlandesi o svizzeri — si potrà stabilire soltanto in presenza di risultati concreti in materia di coproduzione e di distribuzione.
Dove comincia a venire meno l'unanimità facilmente ottenibile attorno alle enunciazioni di principio o in presenza di indicazioni generali e dove si creano delle brecce nella neutralità provocata da argomentazioni tanto giuste quanto ovvie, e si apre la strada ai dissensi o alle visioni discordanti (non sempre, anzi quasi mai percepibili a una "lettura" immediata: c'è spesso da decodificare i linguaggi politico-manageriali) è sul terreno delle scelte da compiere. Il motivo del prepararsi al "nuovo": i ritardi tecnologici, la formazione professionale, l'assunzione di una mentalità industriale nella produzione audiovisiva del futuro. Apparentemente tutti d'accordo sulle analisi e sull'indicazione di marciare sicuri e compatti verso tali mete. In realtà è bastato tirare in ballo quello che è ormai l'argomento ricorrente di tutti i convegni da un paio d'anni — è giusto o non è giusto affrontare lo scoglio della produzione seriale? E, in secondo luogo (l'intesa su questo punto manca completamente): la serialità che cosa è? — perché la discussione, da accademica e molto formale qual era inizialmente, si accendesse.

Come già era capitato in altre occasioni, si è fatto paladino delle posizioni anti-seriali Francesco Maselli, parlando a nome della Federazione europea degli attori, e praticamente unica voce "creativa" presente al convegno di Catania. L'Ente cinema ha riproposto dalla tribuna del Fiade il suo "piano triennale". Il punto qualificante del piano è una previsione di investimento nella produzione seriale di Cinecittà che ammonterà a circa 85 miliardi, su un totale di investimenti di 160 miliardi. Da Cinecittà, nel triennio '83-'86, dovrebbero uscire 273 "pezzi" o episodi di serie televisive. Tra l'83 e l'84 dovrebbero entrare in cantiere dieci "pilots" sulla base dei quali operare una selezione e produrre due serie da 26 episodi ciascuna.
L'analisi dei responsabili del gruppo pubblico (di Cinecittà e dell'Istituto Luce-Italnoleggio, cioè le due società che esso inquadra), ripetuta a Catania da Vittorio Giacci (direttore generale dell'Ente gestione), da Bruno Torri (direttore dei programmi), da Antonio Manca (presidente di Cinecittà), da Marcello Sacchetti (presidente del Luce), muove da alcuni dati fondamentali, che sono: l'enorme crescita tendenziale della domanda di produzione visiva (si è parlato di 500 mila ore annue in Europa nell'85) e la sproporzione

della capacità produttiva nelle attuali condizioni; il ritardo tecnologico e professionale; la consapevolezza della diversificazione e sofisticazione dei canali di diffusione del prodotto cui si va incontro a breve e medio termine (tv cavo, satellite, apparecchiature di videoregistrazione...); la necessità, infine, che un organismo pubblico come l'Ente cinema esca dalla logica assistenziale, e quella di operare in vista di un profitto, da reinvestire poi in nome del cinema di "qualità".
Le controargomentazioni di Maselli. Primo, egli afferma, non esistono in Europa le sedi di una formazione professionale finalizzata alla produzione di serie (guardiamo alla professionalità specifica degli attori nei telefilm Usa). Secondo, il costo medio di un episodio di fiction americano ammonta ora a un miliardo e 350 milioni l'ora, con una troupe di 61 persone: siamo ben lontani dalle nostre possibilità, non sarebbe un investimento produttivo. Terzo, da noi non esiste la figura dello sceneggiatore di serie televisive: si tratta di una cultura che in America affonda le sue radici nello "Studio System" ed ha quindi molti decenni di vita; noi non possiamo improvvisarla. Quarto, come non tener conto dell'handicap linguistico europeo rispetto alla possibilità di diffusione planetaria, anche sul terreno della lingua, che hanno gli americani?
Siamo insomma in presenza, dice Maselli, di una impraticabilità oggettiva, di una non fattibilità e di una non economicità di certe scelte. È utopico pensare allo scontro frontale tra una grande industria europea dell'audiovisivo e quella statunitense, per quanto tale prospettiva possa apparire suggestiva. Quindi, sia sul piano della conservazione delle originalità culturali, sia su quello del mercato, l'unica strada percorribile (e l'esempio del nuovo cinema tedesco è qui d'obbligo) è quella che parte dalle singole specificità, dalle risorse autentiche ed esistenti. Non omologazione, ma massimo di differenziazione. Non rincorsa di una chimerica competitività, che è e resterà impossibile e perdente, ma valorizzazione dell'artigianato. E se di industrializzazione dobbiamo parlare, che sia quella dei criteri e della macchina distributiva, salvaguardando però il massimo decentramento produttivo e creativo. Infine, è suicida cominciare ora a sposare l'ipotesi produttiva del modello a "serie lunga", quando la stessa produzione americana lo sta abbandonando preferendogli quello del "tv-movie" o della miniserie (vedi i recenti *Uccelli di rovo* e *Venti di guerra).*
Il dibattito è tutt'altro che chiuso ed è probabile che nei prossimi mesi le sue sedi si moltiplicheranno, e che tali argomenti continueranno a formare oggetto di polemica, anche aspra. Per il momento ben pochi sono i "materiali" sui quali discutere. A Catania sono stati presentati gli episodi pilota di due serie che la Raiuno ha in produzione: *Tir* e *Italia: caccia al tesoro.* Altre ne sono annunciate (come *I gladiatori* di Squitieri-Gaumont-Canale 5).
L'imitazione sembra essere l'handicap ricorrente. Ed è inevitabile. Esistono decenni di "immaginario collettivo" consolidato alle spalle. Se prevarrà l'orientamento a investire, come sembra, in questa direzione, la battaglia dei bassi costi abbinata al massimo di originalità, di professionalità e di esportabilità (costi ed esportabilità sono due motivi strettamente connessi: gli americani possono ammortizzare i costi già con lo sterminato mercato interno, qui da noi, in Europa, nessuno può permetterselo), si annuncia molto dura.

Sorrento: il rischio ha pagato

Callisto Cosulich

Sorrento è stata la prima manifestazione cinematografica a trovare la formula infallibile per le iniziative minori (intendendo per "maggiori" Cannes e Venezia): la formula monografica. Tuttavia la sua infallibilità non esclude il rischio: un rischio che si gradua a seconda del terreno di ricerca che i promotori di anno in anno si prefiggono.
Negli Incontri internazionali del cinema, che si sono tenuti dal 6 al 13 dicembre 1983, a Sorrento, il rischio, sebbene calcolato, è stato piuttosto grosso, la ricerca essendosi incentrata su due cinematografie, quella del Belgio e quella d'Olanda, che non avevano dalla loro né il carisma del noto, né il fascino dell'ignoto, dell'esotico: troppo "minori" per esercitare il primo; troppo poco lontane da noi, dalla nostra cultura, dalle nostre informazioni quotidiane, per coltivare il secondo.
Tali svantaggi, uniti a quello della stagione insolita e anche ingrata, scelta per tenere la manifestazione, hanno avuto riflessi negativi sull'audience e sull'attenzione dei mass media: sulla stampa e sulla televisione che stavolta sono stati meno solerti del solito a fornire notizie e a stendere bilanci. Tuttavia il rischio ha pagato lo stesso, poiché le due cinematografie messe in vetrina si sono dimostrate, nonostante tutto, degne d'interesse.
C'era, anzitutto, l'interesse di sapere in qual modo, con questi chiari di luna, due cinematografie come quelle esposte riescano semplicemente a esistere. Il cinema, oggi, per poter sopravvivere, sembra dipendere ogni giorno di più da due condizioni alternative: la vastità, la "capienza" del proprio mercato interno, oppure le provvidenze dello Stato.
Nel primo caso il cinema sopravvive perché il mercato gli consente di rientrare mediamente nei costi; nel secondo esso cessa di essere un'attività meramente commerciale, fino a perdere quasi del tutto tale attributo, qualora lo Stato decida di nazionalizzarlo, assumendo su di sé le responsabilità della produzione, della distribuzione, dell'esercizio e delle vendite all'estero. Il primo caso fa pensare immediatamente al cinema nordamericano, la cui enorme espansione, anche all'estero, dipende in larga parte dalla vastità e dalla ricettività del proprio mercato interno; il secondo al cinema dei paesi del socialismo reale, dove la resa economica dei film è subordinata ad altri interessi.
Ebbene, come fanno a sopravvivere due cinematografie come quelle pre-

sentate a Sorrento, che dispongono di un minuscolo mercato interno e non possono nemmeno usufruire di un consistente mecenatismo statale?
Il cinema del Belgio, tanto per cominciare, sopravvive male. Pressoché inesistente fino agli anni Sessanta, se si eccettuano i settori del film di animazione e del documentario (dove operarono con dovizia di risultati due autori notevoli quali Henri Storck e Charles Dekeukeleire), esso fu, sia pure in misura minima, garantito dall'istituzione del bilinguismo e dal conseguente ottenimento della parità dei diritti da parte dell'etnia fiamminga. A questo punto l'esistenza di poteri separati ha creato uno spirito di emulazione fra le due etnie (la fiamminga e la vallone), che si è progressivamente esteso anche al cinema e ha indotto le rispettive autorità ad aprire la borsa per fare affluire le sovvenzioni necessarie alla sopravvivenza.

Una cinematografia divisa in due

Si assiste così al paradosso di una cinematografia divisa rigorosamente in due, la fiamminga e la vallone per l'appunto, la prima impegnata soprattutto a riverberare sullo schermo gli echi della propria cultura e del proprio folklore, la seconda non insensibile alle suggestioni del grande vicino, il cinema francese, col quale intrattiene strette relazioni, sia artistiche sia economiche. Ecco perché diviene difficile parlare unitariamente di un cinema belga e abbiamo usato piuttosto il termine "cinema del Belgio": l'unico cineasta belga che tenta di suturare la spaccatura, saltellando da un lato all'altro del confine come faceva Charlot nel finale del *Pellegrino*, è André Delvaux, che realizza alternativamente film fiamminghi e film valloni, alla ricerca di una "belgitudine" che probabilmente rappresenta soltanto una utopia.
Ma Delvaux fa relativamente testo: più che sulle magre risorse del cinema del suo paese, egli basa la propria attività sul prestigio acquisito nel corso degli anni, che gli consente di agire più sul piano internazionale che su quello locale. Il suo ultimo film, *Benvenuta*, presentato a Sorrento, ne è la riprova: coproduzione franco-belga-italiana sostenuta dalla Gaumont, con protagonisti la francese Fanny Ardent e l'italiano Vittorio Gassman, sebbene fedele al "realismo magico" che l'autore ha sempre esibito come il suo particolare marchio di fabbrica, non riesce a sottrarsi al gusto gradevole ma un po' bastardo della cucina dei grandi alberghi che fondano il loro equilibrio sull'insipidità cosmopolita, rinunciando così alla fragranza dei piatti regionali.
Per il resto, la divisione è netta, anche se autori valloni e fiamminghi sembrano entrambi ossessionati (o soltanto affascinati) dalla prospettiva della morte e tingono volentieri i loro "esterni" nel color ocra caro alla tradizione pittorica del paese.
Tuttavia, tornando alla sopravvivenza del cinema del Belgio, essa viene pagata a caro prezzo. A Sorrento era la seconda volta che l'Italia ospitava una rassegna incentrata su quella cinematografia. La prima fu a Verona, nel giugno del 1974.
Siamo andati a rileggere le cronache dell'epoca. Anche a Verona, come a Sorrento, c'era stata una personale di Delvaux (che si fermava necessariamente a *Belle*). Non era ancora apparso all'orizzonte l'astro di Chantal

Akerman (l'unica che, con Delvaux, riesca oggi a dare una continuità al proprio lavoro), mentre gli altri autori presenti erano Harry Kümel, promettente speranza degli anni Settanta che usava dedicare i suoi film al magistero — e poi alla memoria — del grande von Sternberg; il defunto attore-chansonnier Jacques Brel; Samy Pavel, che avevamo conosciuto interprete secondario di *San Michele aveva un gallo;* e infine Marian Handwerker, Bénoit Lamy, Frans Buyens, Jean-Pierre Berkmans, Paul Collet, Pierre Drouot, Wies Andersen e Christian Mesnil, tutti alle loro opere prime.
Ebbene, la cosa che più colpisce confrontando le due selezioni, quella del '74 a Verona e quella dell'83 a Sorrento, è il rinnovo quasi totale dei nomi. A parte Delvaux e la Akerman, la cui affermazione anche internazionale ebbe inizio nel '75 con *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, Bruxelles,* a parte Handwerker, presente ancora una volta con il tetro film spionistico *Le voyage d'hiver,* gli altri erano tutti nomi nuovi: due autrici, Lili Rademakers e Marion Hansel, al loro primo lungometraggio; un regista, Jan Gruyaert, alla sua opera seconda; due "enfants terribles", Robbe de Hert e Patrick Le Bon, animatori negli anni Settanta del gruppo alternativo chiamato "Fugitive Cinema", giunti oggi a più miti consigli e autori, l'uno di un film pedantemente letterario *(De Witte van Sichem,* tratto da racconti di Ernest Claes), l'altro di un "poliziesco" *(Zaman)* dallo stile squisitamente televisivo che potrebbe continuare all'infinito e dare luogo a un redditizio "serial".

Meteore senza avvenire

Che cosa dedurre da queste due selezioni? Che il cinema del Belgio, non importa se vallone o fiammingo, finisce per bruciare le sue giovani speranze, trasformandole in meteore senza avvenire. Che la vitalità di questa cinematografia è ambigua, minata alle sue radici forse dagli stessi aiuti statali che la tengono in vita. Essi, infatti, liberano gli autori dalle più pressanti preoccupazioni commerciali, ma non li stimolano ad andare oltre il loro piccolo cabotaggio artistico, a stupire, a provocare.
Sotto tale aspetto la produzione del Belgio ricorda per certi versi il pacchetto di opere prime che, intorno alla metà degli anni Settanta, fu finanziato in Italia dall'Ente autonomo di gestione per il cinema e venne distribuito dall'Italnoleggio cinematografico. Anche in quell'episodio di cinema che chiameremo "assistito" (e che pure ci offrì parecchi esempi di film dignitosi) rari furono gli autori cui fu concessa la replica.
La situazione olandese è leggermente diversa. Anche in Olanda il cinema è parzialmente assistito dal Governo, ma autori e produttori fanno affidamento soprattutto sul loro spirito d'iniziativa. A ben guardare, il cinema olandese non è emarginato così come si potrebbe immaginare. Bene o male, qualcosa di quel cinema è giunto e continua a giungere anche sugli schermi italiani, particolarmente refrattari a opere che non provengano dai principali centri di produzione del mondo.
Il nostro pubblico — almeno in teoria — conosce ben quattro dei dieci film realizzati da Paul Verhoeven (e un altro, *Soldato di Orange,* si annuncia in arrivo); ne ha visto uno *(Il buco nella parete)* della coppia Pim & Wim (Pim de la Parra e Wim Verstappen) e un altro *(Marika di Nimega)* del prolifico

Jos Stelling, mentre i nuovi listini annunciano *Opname* di Erik Van Zuylen e Maria Kok, nonché *Il sapore dell'acqua* di Orlow Seunke (Leone d'Oro per l'opera prima alla Mostra di Venezia dell'82). Infine, *De Lift (L'ascensore)* di Dick Maas è stato acquistato per il mondo intero dalla Warner Bros, quindi anche per l'Italia, dove la P.I.C., filiale italiana della "Major" di Hollywood, ha già provveduto a doppiarlo e distribuirlo. Del resto, il caso dell'*Ascensore*, cioè di un film olandese finito nelle mani di una "Major", non è nemmeno l'unico: in precedenza la stessa sorte, commercialmente molto propizia, era toccata a *Turks Fruit (Fiore di carne)* del Verhoeven che fu distribuito dovunque dalla Columbia.
Una cinematografia, dunque, quella olandese, che riesce a giocare le proprie carte nonostante la ristrettezza del suo mercato e l'esiguità delle provvidenze governative. Riesce a produrre una ventina di film all'anno che, oltre a essere nella loro maggioranza graditi al pubblico locale, attraggono di quando in quando l'attenzione dei mercati stranieri.
Tale essendo la sua situazione, non sarebbe esatto definirla una cinematografia emarginata. Marjolein Lorenzoni Brema, nella presentazione curata per il catalogo edito dagli «Incontri» di Sorrento, fa un'osservazione che ci ha colpito: parla di una "nuova onda", di una "nouvelle vague" olandese, che si distingue dai "nuovi cinema" emersi vent'anni fa perché non ha nessun "cinéma de papa" da contestare e distruggere, nessun predecessore contro cui battersi, nessun modello antagonista al quale attenersi, per cui optare.
Un cinema senza modelli, quindi: un cinema di allievi privi di maestri. Di autodidatti allora? Non esattamente: diremmo piuttosto un cinema che, stando così la situazione, preferisce i film di genere ai film di autore. Ma nemmeno esclude questi ultimi, com'è dimostrato dalla presenza in selezione di *Golven (Onde)* di Annette Apon, che tenta di risolvere in maniera originale — e, comunque, non banale — l'arduo problema di tradurre per lo schermo un romanzo di Virginia Woolf; e di *Naughty Boys* di Eric De Kuyper, già visto con interesse all'ultima Mostra di Venezia nella sezione "Giorno".
Sia la Apon che De Kuyper provengono dalla redazione di «Skrien», una rivista cinematografica che privilegia strutturalismo e semiotica sulla cosiddetta "critica del gusto". Questa coesistenza di sperimentalismo e di cinema di genere, questo predominio dell'"esistente" che non taglia le ali a chi vuol proporre qualcosa di nuovo, sono il segno di una salute che, se ancora non ha prodotto capolavori, tuttavia è risultata la vera sorpresa degli Incontri 1983.

Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50

Bruno Torri

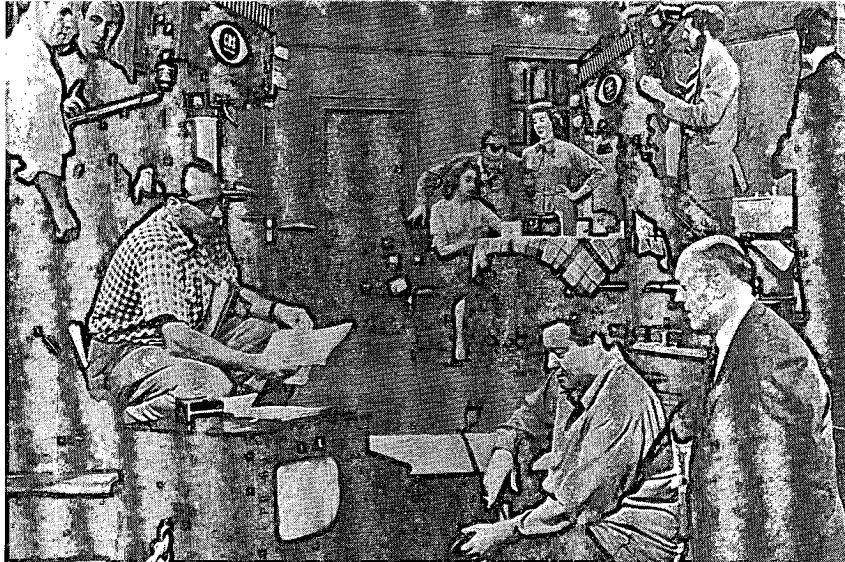
Non è semplice riferire con precisione sulla retrospettiva "Hollywood verso la televisione: gli anni '50" organizzata ad Ancona, dal 13 al 18 dicembre 1983, dalla Mostra internazionale del nuovo cinema. Non è semplice perché la manifestazione, pur centrata sul solo ampio tema ben sintetizzato dal titolo, si è articolata in tre direzioni — i materiali cinetelevisivi proiettati, un convegno, un libro — certamente complementari tra di loro, tali cioè da costituirsi anche come occasioni per reciproche chiarificazioni e verifiche, e tuttavia dotate, ognuna, di una propria autonomia meritevole di un'attenzione particolare ed esclusiva. Ma forse è maggiormente pertinente alla materia, alla sua ricchezza e complessità, più che la critica dei film, dei telefilm e dei programmi televisivi mostrati, più che il commento alle relazioni e al dibattito del convegno, più che la recensione del libro, una libera, e inevitabilmente parziale e soggettiva, utilizzazione del tutto per ripercorrere quanto di più significativo è emerso dall'insieme delle iniziative anconetane, e così avvicinare meglio un decennio cruciale e ancora troppo sconosciuto della storia del cinema.
Gli anni '50 sono stati per Hollywood un periodo di crisi e, insieme, di trasformazione. Anche senza considerare la diffusione di massa del consumo televisivo, il cinema americano dovette fronteggiare in quel periodo diversi fattori negativi. Basti ricordare le conseguenze della legge anti-trust del 1948, che provocarono lo smantellamento dello *studio system*, oppure gli effetti del maccartismo, cioè l'allontanamento dalle attività cinematografiche di molti validi quadri creativi e tecnici. Ma l'avvenimento che più d'ogni altro costrinse Hollywood ad attraversare una lunga fase critica, a rivedere il proprio statuto operativo, a riconvertire le proprie strutture, a cercare nuove linee espressive, nuovi modelli produttivi, nuove aperture distributive, fu la concorrenza televisiva.
Per il cinema americano gli anni '50 possono essere definiti un lungo momento, per così dire, di apprendistato che determinerà, dopo l'iniziale contrapposizione basata sull'illusoria difesa dell'autosufficienza, un'alleanza, sostanzialmente organica anche se non priva di residui conflittuali, con il nuovo *medium*. Dunque gli anni '50 possono essere visti retrospettivamente come il percorso che porterà all'integrazione tra il cinema e la televisione, integrazione che, nel suo pieno sviluppo in anni successivi, non implicherà la sconfitta o la sudditanza di uno dei due *media*, bensì la conserva-

zione delle relative specificità e la crescita della loro dimensione industriale e sociale. Non è stato tuttavia un percorso agevole, specialmente per il cinema.

«Come può l'industria cinematografica affrontare la concorrenza della televisione? Di sicuro anche in questo caso si potrà applicare la tattica fondamentale negli affari: se non puoi sconfiggerli, alleati con loro. Se il cinema tenta di sconfiggere la televisione, sarà il cinema ad essere sconfitto». Queste sagge parole, pronunciate nel 1949 da un famoso produttore "indipendente" (Samuel Goldwyn), non corrispondevano all'opinione corrente degli imprenditori hollywoodiani. La maggioranza di questi, più che vedere nella televisione un nuovo committente o un nuovo partner produttivo o un nuovo mercato, preferivano puntare ad aggiustamenti del tutto interni al cinema, per recuperare gli spettatori che cominciavano a dimostrare una preferenza per il piccolo schermo rispetto al grande schermo.

Naturalmente alcune delle soluzioni sperimentate si manifestarono valide in maniera duratura, in quanto confacenti alle mutazioni intervenute nel settore, prima tra tutte la caduta progressiva dello *studio system* che, appunto, obbligò a ricercare nuovi modi di produzione filmica e nuovi rapporti tra i diversi ambiti cinematografici (produzione, distribuzione, esercizio); non solo: proprio determinate innovazioni produttive e realizzative, come ad esempio la più accentuata differenziazione e qualificazione dei prodotti, contribuirono anche a stabilire più consistenti legami tra il cinema e la televisione, o meglio, permisero a quello di acquisire un maggiore potere contrattuale e maggiori occasioni di osmosi con questa.

È noto che le risposte tentate dal cinema hollywoodiano per fronteggiare l'espansione televisiva o, detto altrimenti, per dare la caccia ai clienti consistettero principalmente nell'esaltare quelli che

Piper Laurie e Cliff Robertson in *Days of Wine and Roses*, dalla serie "Playhouse 90".
In alto, Richard Anderson, Joanne Woodward e Paul Newman in *Eighty-Yard Run*

***The Honeymooners*, con Jakie Gleason e Art Carney**

erano gli aspetti distintivi dello spettacolo cinematografico. Nacquero così gli schermi giganti, il 3D, la stereofonia nelle sale cinematografiche, tutti "brevetti" che non a caso furono applicati su scala industriale negli anni '50, vedendo in essi la duplice possibilità di rinnovare l'offerta filmica e ad un tempo di renderla particolarmente diversa da quella televisiva.
Per ragioni analoghe, in quello stesso periodo anche i contenuti di molti film presentavano elementi di novità — come l'esibizione più marcata di tematiche (e di scene) connotate dal sesso o dalla violenza — che la televisione, tipico spettacolo domestico, doveva escludere dai proprio programmi. Ma questi sforzi compiuti dal cinema hollywoodiano per riciclare se stesso come industria e come intrattenimento probabilmente non sarebbero bastati a fermarne il declino.
Più decisivi per la sua ripresa appaiono oggi i processi d'integrazione con la televisione, i quali hanno dato vita ad una nuova industria, l'industria globale dell'audiovisivo, al cui interno può meglio risultare l'ottimizzazione delle componenti cinematografiche e televisive (ed altre ancora), può meglio verificarsi un interscambio fecondo di esperienze e professionalità, può meglio determinarsi l'accumulazione più vantaggiosa e l'impiego più produttivo di risorse che, senza queste sinergie, avrebbero dato una minore redditività.
Questi esiti positivi furono possibili negli Stati Uniti, perché era più facile spingere settori diversi verso la concentrazione capitalistica, perché la penetrazione del cinema hollywoodiano nei mercati esteri consentiva comunque una certa sicurezza circa i margini di recupero, perché la tradizione cinematografica americana (i "generi", lo *star system*, l'organizzazione tayloristica del lavoro) favoriva il passaggio a modalità produttive ancor più veloci e standardizzate. Quest'ultimo punto in particolare evidenzia subito la disponibilità, nonché la convenienza, di Hollywood a entrare direttamente nella produzione seriale televisiva investendo capitali e prestando storie, attori, registi, ma pure ricevendo dalla televisione spunti narrativi e autori, anche di rilievo, che avevano fatto il loro tirocinio proprio con i *serials*.
Per quanto tardivi e contrastati, i rapporti tra il cinema e la televisione cominciarono a stabilizzarsi a partire dalla seconda metà degli anni '50 grazie anche ai caratteri peculiari di quest'ultima. Nata come *business* ed estremamente condizionata dal mercato pubblicitario, la televisione americana, nonostante la dipendenza dal potere economico, e quindi nonostan-

te l'esigenza di risultare spiccatamente popolare, sa guadagnarsi degli spazi anche per la ricerca espressiva e per la produzione culturalmente e socialmente impegnata. Attingendo a piene mani dalle altre forme di spettacolo e di comunicazione (la radio, il teatro, il cinema, il giornalismo) riesce in breve a trovare una propria, composita identità; un'identità che, se in gran parte è il frutto dell'uso disinvolto di tecniche e linguaggi preesistenti, deriva pure da interne capacità inventive.
Gli anni '50 furono per la televisione americana quelli della "golden age", non solo e non tanto perché segnarono la sua piena affermazione economica e sociale, ma anche e soprattutto perché risultarono, a posteriori, i più ricchi di produzioni pregevoli, come — per ricordarle tutte con il titolo più celebre — *Marty* di Paddy Chayefsky e Delbert Mann. Non è azzardato affermare che il richiamo esercitato dalla televisione sul cinema non fu conseguente soltanto a più o meno forzate ragioni d'ordine economico e commerciale, che pure restano prioritarie: molto probabilmente, il fatto che la televisione avesse successo anche con programmi seri e anticonformistici, e che, insomma, per propria natura non fosse necessariamente più limitata o «incolta» del cinema, facilitò convergenze e collaborazioni.
Il cinema americano si diede una «politica televisiva» e la televisione americana si diede una «politica cinematografica» in quanto, negli anni '50, le affinità tra i due *media* — così come le loro originarie vocazioni — erano tali e tante da rendere secondarie le diversità, e palesemente erronee le scelte "autarchiche". Tutto ciò avrà conseguenze molto importanti a livello economico-industriale e a livello socio-culturale.
Negli anni '50, infatti, l'avvio dei processi d'integrazione tra Hollywood e la televisione potenzia sino a rendere poi inattaccabile l'egemonia statunitense nel campo internazionale degli audiovisivi; e d'altra parte l'interazione tra i due *media*, provocando la formazione di "macrotesti" e di una nuova intertestualità (con i singoli testi che non rimandano soltanto alla realtà ma anche, e principalmente, al contesto mediologico), provocando la cosiddetta "spettacolarizzazione diffusa", provocando via via nel pubblico nuovi comportamenti, nuove assuefazioni, nuovi modi di fruizione, finisce per agire anche come coefficiente di fenomeni sempre più emergenti che, ancora allo stato embrionale in quel decennio, appaiono oggi pienamente dispiegati nella categoria del "postmoderno".

CORSIVI

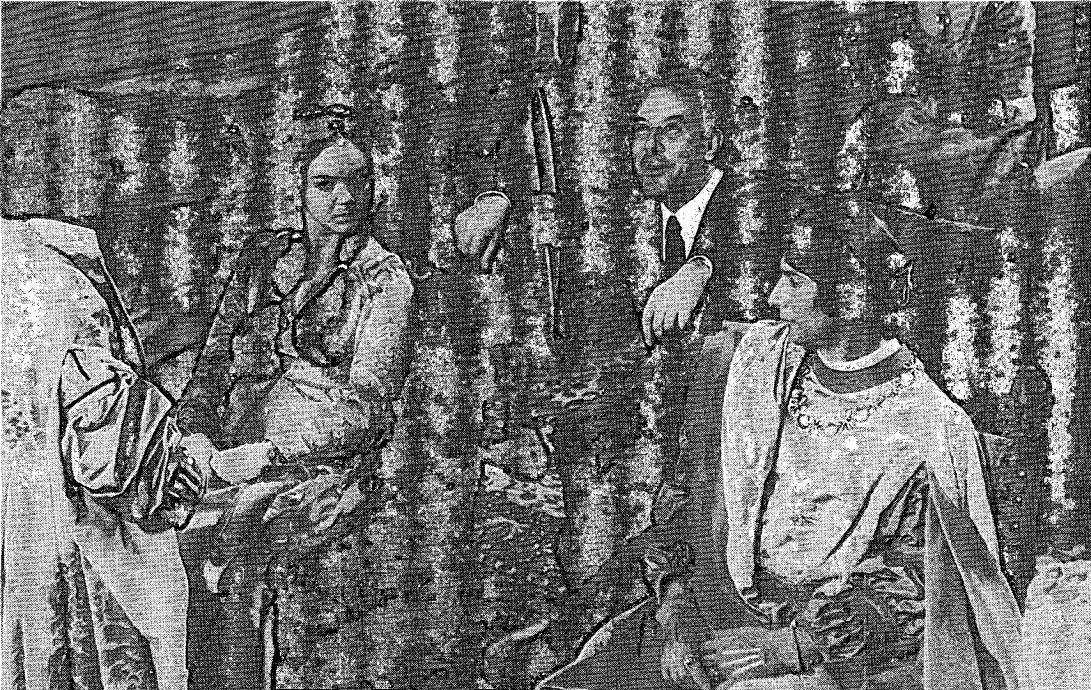
Renato Castellani: regista "inattuale"?

Sergio Frosali

Perché "inattualità" — come suggerisce il titolo di queste considerazioni — per Renato Castellani? E perché un termine simile proposto quasi con enfasi dall'inizio? Di ragioni ce ne sono. Intanto, fra molti (troppi) libri di cinema, non ne è ancora uscito uno sul regista di Due soldi di speranza. *E fino a un recente convegno organizzato dal comune di Fiesole vigeva quasi il silenzio assoluto su questo maestro così italiano, così rappresentativo di aspetti tutt'altro che secondari dell'anima nazionale.*

Ai tempi della sua massima parabola creativa, poi, Castellani, pur conoscendo una felice notorietà, ha subito da parte della critica un prevalente ostracismo e un'ostentata presa di distanza. I suoi modi "leggeri" gli hanno alienato la simpatia di quella parte preponderante della critica che si voleva "seria", perché, concentrandosi sui problemi dell'approccio ideologico, non intendeva riconoscere in Castellani un'intelligenza e una saggezza mascherate dietro il piglio garbato e apparentemente "leggero". Da cui quella che chiamo "inattualità", cioè un suo modo di appartarsi e non concedere niente agli idoli dominanti nella moda culturale di quel periodo.

Bisognerà un giorno o l'altro parlare di queste mode, così frenetiche e assolute in Italia, tanto rapinose che la sopravvivenza si fa difficile per chi non vi si adegui, o non faccia almeno atto d'omaggio. Certo, chiunque lavori sul terreno cosiddetto artistico pagherà giustamente un tributo all'attualità e sarà figlio del proprio tempo. Ma non bisogna confondere questo tipo di legittima attualità con gli schieramenti che cercano di monopolizzarla ed esercitano il loro interdetto sui gruppi minoritari, tanto più sugli isolati. Ha detto Ronald Laing che, quando un aereo si stacca da una formazione, non possiamo affermare che proceda fuori rotta, ma solo fuori formazione, perché la rotta giusta potrebbe essere la sua. Henry Laborit ha poi scritto: «...gli avversari non ci affrontano mai da soli, ma si appoggeranno sempre a un gruppo e a un'istituzione. È finita l'epoca della cavalleria, quando si gareggiava uno a uno in campo da torneo. Oggi sono intere consorterie che attaccano l'uomo solo, e se per disgrazia quest'ultimo accetta il confronto, sono sicure di vincere, perché sono l'espressione del conformismo, dei pregiudizi, delle leggi socioculturali del momento. Se ci avventuriamo da soli in una via, non incontriamo mai un altro uomo, ma sempre una compagnia di trasporti collettivi».

Forse parrà un discorso troppo pesante rispetto al nostro caso, cioè all'oblio

Renato Castellani mentre gira per la tv *Vita di Leonardo*

che ancor oggi rischia di accompagnare l'opera di Castellani in conseguenza del primo lontano verdetto cauteloso che ne accolse il nascere. Di fatto però Castellani ha già pagato il suo isolamento nella cultura italiana degli anni Quaranta e Cinquanta, o piuttosto la sua refrattarietà ai totem e ai tabù da essa promulgati. Relegato in un rango minore, tacciato poco meno che di dissipatore del neorealismo, non si è voluto vedere il profondo aggancio della sua novellistica populista con il ricco filone della narrativa italiana durato interi secoli. Forse contribuiva a questa ripulsa anche la singolare riluttanza di Castellani, rispetto al tipico intellettuale italiano che tiene sempre alto il naso al vento per essere fra i primi a fiutarne la direzione, quella sua riluttanza, dicevo, a inventarsi compagni di viaggio da cui farsi legittimare e garantire. Castellani non ha mai posseduto né la tracotanza né la sottigliezza necessarie per proporsi come un "caso", ha sempre girato al largo dall'arroganza culturale. Correvano invece tempi nei quali un prodotto artistico, come un prodotto farmaceutico, doveva venire accompagnato da un foglietto illustrativo sul modo di impiego e sulla "ricerca" effettuata.

Ebbene, Castellani rifuggiva da tutto questo. Come situare allora i suoi film nella battaglia ideologica? Come apparentarli con i problemi del tempo? Proprio quando la teoria estetica in casa nostra veniva dominata da Lukacs e dalla sua verosimiglianza intesa come tipicità, come prendere i giovani di Due soldi di speranza? *Castellani si defilava con un diniego elegante da qualsiasi didascalismo, ossia da ciò che negli anni Quaranta si è chiesto anzitutto al cinema in Italia (e vi sono magari opere importanti di quel periodo che strettamente didascaliche non erano, proprio perché valevano, ma che i loro autori tendevano ad accreditare come tali, per restare nel vento e non rischiare di apparire "artisti" che giocassero con i personaggi e si divertissero. Invece Castellani non lo mandava a dire di divertirsi: lo lasciavano capire le opere stesse, lui faceva di tutto per confermarlo, probabilmente anche per quella tendenza a non gravare di significati se stesso e il proprio lavoro che accomuna le persone umanamente più eleganti).*

Così l'uomo, così l'opera. Nei film del regista si ritrova la prevalenza del vissuto sull'ideologico. Queste agili narrazioni, possedute da una scorrevole

"sprezzatura" (la parola era cara a Leopardi, che con essa designava in poesia e in letteratura la necessaria morbidezza dei passaggi e la primaria eleganza formale, apparentemente facile, con cui ogni difficoltà espressiva deve venir superata), queste narrazioni, dicevo, colgono l'attualità del vivere, ma non il dover essere ideologico dei tempi, seguono l'umano, ma si tengono alla larga dal politico, amano l'antitesi e aborrono dalla tesi. Per quei tempi non era ammissibile l'esistenza di qualcuno che, come Castellani, coltivasse così felicemente una logica e un'estetica del piacere. Il piacere era bandito. Noi forse oggi siamo in grado di recuperare il gusto del testo e del contesto, così evidente in Castellani. Per questo, proprio oggi, dovremmo andarci a rivedere i film di Castellani, per guardarli fuori dall'ottica che abbiamo ereditato e che si è conservata pressoché intatta anche per via del pluridecennale silenzio calato su questo autore così felice e proprio per questo tanto inquietante.
Diamo, anzitutto, un'occhiata a Un colpo di pistola, *il film dell'esordio. Di solito quest'opera viene rubricata entro il "formalismo italiano" dell'epoca di guerra, tendenza accomunata all'ermetismo in letteratura come rifugio nella forma per sfuggire alle tensioni del tempo. A me pare qualcosa di più: film di un sorprendente classicismo ante-litteram. È più perfetto di quanto non riuscisse allora a Soldati e Blasetti, provvisto com'è di un senso dello stile (ritmi, grafia e tempi) che non ritroviamo nei contemporanei italiani. Indifferenza per il contenuto? Ma il contenuto appartiene a Puskin e Castellani lo trascrive. Puskin non è melodrammatico, anzi asciutto e romanzesco; Castellani egualmente romanzesco e un po' meno asciutto. C'è un gran muoversi aggirante della macchina intorno ai personaggi, e dei personaggi intorno alla macchina, entro morbidezza di trapassi e fluida variazione di imma-*

Fosco Giachetti e Antonio Centa in *Un colpo di pistola*

gini compositive. Il cinema raggiunge a suo modo la danza, il balletto è la forma ideale di questo comporre.
Ma è giusta la parola "formalismo" per un simile modo di procedere? Non dovremmo allora tacciare di formalismo, per esempio, tutto il balletto e buona parte del teatro, oltre a quasi tutto il teatro d'opera? Non si dovrebbe invece parlare di formalismo solo a proposito del velleitarismo formale, come tributo pagato all'adorazione della forma senza riuscire a raggiungerla? Temo proprio che ci troviamo davanti a un caso evidente di scorrettezza terminologica: solo chi coltiva una griglia decifrativa viziata da rozzo contenutismo può definire formalismo il controllo della forma. Se si adottasse in arte un tale criterio, dovremmo condannare interi secoli di pittura, anche nelle forme più eccelse.
Ma andiamo a controllare la sintonia di Un colpo di pistola *con il suo tempo. Davvero possiamo trovare attardato questo film? A rivederlo oggi, la perfezione carezzevole di quel ritmo non solo richiama modelli precedenti, ma anche anticipa curiosamente motivi successivi. Per intenderci, quella strada non è affatto chiusa, non finisce con* Un colpo di pistola. *Tanto per fare un nome: e il Visconti aristocratico del* Gattopardo *e di* Ludwig, *con il gusto dei ritmi sinuosi e delle simmetrie, gli scrupoli figurativi, la sottesa forma del balletto? Certo, si dirà, Visconti lavora su una materia politicizzata e socializzata, italiana e nazionale, mentre Castellani attinge ad una Russia desueta. Eppure il mondo puskiniano di Castellani non si limita ad assestarsi in cadenze formali, ma rincorre una freschezza della gioventù e un ardore del transitorio che, ancora una volta, non si lasciano rubricare nel formalismo.*
Se torniamo per un momento alla nostra ipotesi, quella di un Castellani "inattuale", possiamo proporci due equazioni contraddittorie. Da una parte, rispetto al neorealismo che invita ad occuparsi dell'Italia contemporanea, Castellani fa la figura dell'attardato; ma in una prospettiva che oggi si chiarisce, Castellani appare anche un anticipatore dello stilismo tardo-viscontiano e perfino di certe sue modalità operistiche e ballettistiche. La decadenza come momento alto, la perdita del passato come bisogno di ricelebrarlo. Il risarcimento del rimpianto, la fuga dal presente non solo come evasione, ma come religione del passato. Sono tratti decadenti? Forse, ma in un'accezione storica che non può venir trasposta in giudizio di valore.

Fanny e Alexander: il teatro intimo di Bergman

Pietro Pintus

Ricapitolazione, "bergmantologia", testamento spirituale: *Fanny e Alexander* è anche tutto questo. E ove si aggiunge la dichiarazione del regista di considerarlo il suo ultimo film («Il proiettore si ferma, si spegne la lampada ad arco, l'amplificatore viene staccato. Il film viene scaricato e riposto nella sua scatola marrone», scriveva al termine della sceneggiatura di *Persona),* non dovrebbero esserci dubbi: giunto ai sessantacinque anni il maestro-stregone ripone nella grande cassa gli strumenti — «Fate molta attenzione», diceva Vogler nel *Volto,* «si tratta di oggetti di gran valore» — e similmente a Helena Ekdahl, la matriarca-attrice di *Fanny e Alexander,* sembra volgere la mente ormai soltanto al Teatro, sotto l'inquieta ala protettrice di August Strindberg. E se, come per Vogler l'illusionista, ci fosse ancora una chiamata del Re a Palazzo? «Presto, dottor Vogler. Tutti vi stanno aspettando. Bisogna partire subito...»
Il gioco dei riferimenti potrebbe continuare. Ma basterà ricordare quante volte Ingmar Bergman ha detto di aver realizzato ogni suo film come se fosse l'ultimo per metterci in sospetto, se non di mistificazione, di spiazzamento. A *Fanny e Alexander* non si riesce ad apporre il sigillo funerario dell'opera terminale: appare piuttosto come la straordinaria messinscena di un'operazione riassuntiva che aspira a una definizione armoniosa, di serenità e di coniugazione degli opposti, tra le quinte e i fondali di un Teatro Intimo (in una accezione più bergmaniana che strindberghiana) nel quale si fonde, come una vecchia cara musica (ma quella vera c'è, e come non era mai accaduto: Britten, Schumann...), il ronzio della macchina da presa, «questa deplorevole e scrupolosa marcia di ventiquattro fotogrammi al secondo, ventisette metri al minuto», stillicidio del tempo e insieme memoria di quel flusso.
Abbandonando quindi l'ipotesi di un traguardo conclusivo, vediamo piuttosto in che cosa si differenzia *Fanny e Alexander* dalle opere precedenti di questi ultimi dieci anni: perché in questa decade, a partire dalla straziante meditazione sulla morte di *Sussurri e grida,*

Bergman aveva già condensato, e dilatato ossessivamente, talune sempre più evidenti costanti e gli omologhi modi espressivi. Il demonismo della coppia (da *Scene da un matrimonio* a *Un mondo di marionette),* la vertigine della nevrosi tra i ricordi e i fantasmi dell'infanzia *(L'immagine allo specchio),* l'antinomia fra la carriera di un artista e la sua vita privata, arida e colma di desolazione *(Sinfonia d'autunno).* Con due parentesi: l'intermezzo di limpida grazia mozartiana di *Il flauto magico,* e *L'uovo del serpente,* il suo film più bistrattato ma certamente il più "autobiografico".

Perché "autobiografico"? Se *L'uovo del serpente* è un film sugli orrori dell'anima umana (in esergo al testo, edito da Gallimard, si legge la frase di Georg Büchner: «L'uomo è un abisso e io sono preso da vertigine quando vi affondo lo sguardo»), è anche e soprattutto una pratica esorcistica effettuata da Bergman sul fascino sinistro che aveva subìto da giovane da parte del nazismo: è sintomatico che il film è e resta l'unico in cui egli si cala, sia pure attraverso la mediazione dei modelli caligariani ed espressionistici, in una realtà storica precisata, in questo caso l'hitlerismo.

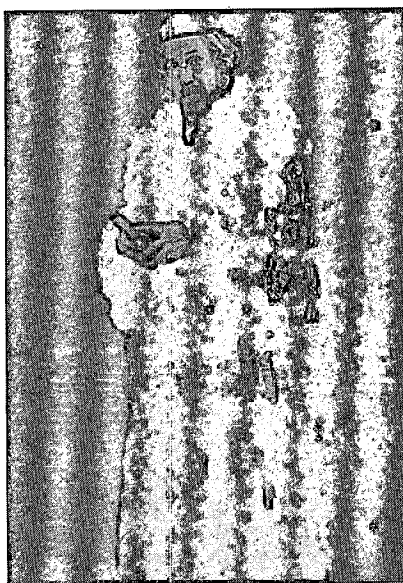
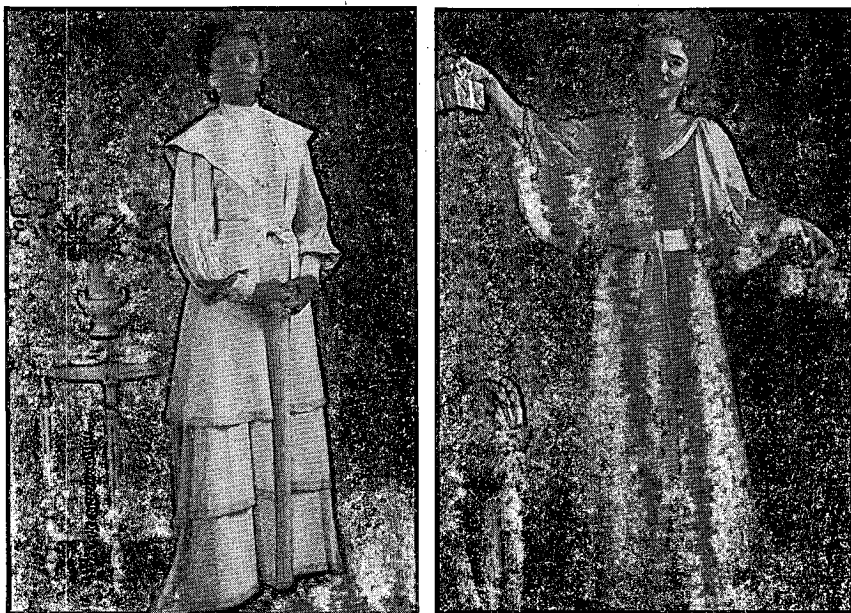
I bambini, Fanny e Alexander

A questo proposito dirà a Jorn Donner, nel '77, un anno dopo il film, nella lunga intervista televisiva che ha come titolo *Tre scene con Ingmar Bergman:* «Quando si seppe dei campi di concentramento e vidi le fotografie (nel 1945 Bergman aveva 27 anni, *ndr)* improvvisamente — è un ricordo molto netto — mi prese un terribile senso di colpa, un senso di vergogna per avere creduto in quelle idee. Perché quei misfatti li avevano compiuti i tedeschi, ma uno aveva creduto in loro! [...] Provavo uno sgomento terribile e tanta amarezza verso mio padre, mio fratello, i miei insegnanti e tutti quanti mi avevano portato a sentire così [...] Fu allora che decisi di non avere più niente a che fare con la politica: io sono un artista, faccio parte del mondo artistico che riesco a capire. È soltanto da quando sono un po' più avanti negli anni che ho ripreso a interessarmi un po' di politica, diciamo negli ultimi dieci anni. Ma per vent'anni non ho mai letto né un articolo né un libro che parlassero di politica, né ho mai ascoltato un solo discorso. Non ho neanche votato».

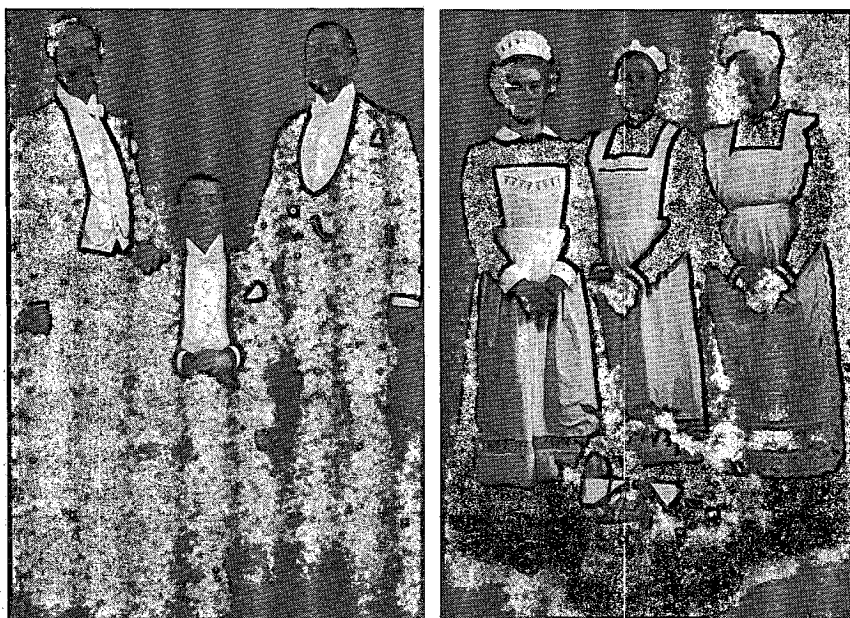
Sono illuminazioni su un trauma del quale — non si sa per quale deferente riserbo — si è da più parti taciuto e che aiutano a comprendere come *L'uovo del serpente* sia stato il doloroso debito pagato da Bergman nei confronti del nazismo: un film nel quale lo scienziato folle, incarnazione di ogni nequizia, nella cui clinica a Berlino finiscono i due attori di circo, Abel Rosenberg e la cognata Manuela, si chiama Vergerus, lo stesso nome che sette anni dopo il regista darà al demoniaco vescovo luterano di *Fanny e Alexander*.

Il romanzo cinematografico di una famiglia altoborghese

Il "fare romanzo", sollecitato (ma non unicamente) dalla dimensione televisiva (come *Scene da un matrimonio* e *L'immagine allo specchio;* e tuttavia *Il rito,* nella sua stringata perentorietà da apologo, era pur destinato al piccolo schermo), in *Fanny e Alexander* è dispiegato in ampi capitoli, separati dallo scandire che fa nel tempo il rombo dell'acqua del fiume, lo scroscio della pioggia, la neve.
Siamo a Uppsala, dove Bergman è nato il 14 luglio del 1918; la famiglia di cui si occupa il romanzo cinematografico è quella altoborghese degli Ekdahl, composta dalla non più giovane Helena, ex attrice, vedova, che ha lasciato al figlio Oskar e alla nuora Emilie (sono i genitori di due bambini, Fanny e Alexander) la conduzione di un teatro familiare, e da altri due figli, Karl e Gustav Adolf. La storia prende l'avvio nella notte di Natale del 1907 e si conclude nell'estate del 1909. In questi diciotto mesi accadono alcuni fatti rilevanti. Oskar è colto da malore mentre prova la parte dello spettro nell'*Amleto* e morirà poco dopo; la vedova dopo pochi mesi sposa il vescovo Vergerus, che l'ha assistita alla morte del marito; duro, intollerante ed esclusivo Vergerus diventa un incubo per i bambini ed Emilie, che alla fine lo abbandona; il vescovo muore tra le fiamme di un incendio incidentalmente causato da una vecchia inferma; la famiglia Ekdahl si ricompone ed Emilie, a cui è nato un figlio, pensa di ritornare al teatro con la suocera.
Perché quest'epoca, l'inizio del Novecento, e non un'altra? Il film fa luce su quello che è l'appartato inventare e disegnare di un artista in un'isola, Farö, che sembra l'emblematica monade di una autoesclusione; sull'apparente rifiuto della storia in Bergman i cui film, catafratti nel groviglio lancinante di avventure individuali, di tragitti dell'anima, sembrano collocarsi in un territorio d'astrazione, fuori dal tempo. Tant'è che le immagini del Vietnam viste alla televisione da Elisabet Vogler, l'attrice bloccata in una volontaria afasia, e quella del bambino ebreo con le mani alzate nel ghetto di Varsavia, entrambe in *Persona,* e la paura atomica che porta al suicidio il pescatore Jonas Persson in *Luci d'inverno* si presentano come echi micidiali di altri pianeti, riflessi di morbi di un lontano mondo

in decomposizione piuttosto che i dati di anamnesi di una realtà riconoscibile.
La verità è che questa è l'unica capacità che Bergman possiede di annotare nel libro del Tempo i fatti. Estraneo alla Storia (abbiamo ricordato l'anomalia di *L'uovo del serpente),* consapevole di conoscere soltanto ciò che lo riguarda da vicino, egli individua tuttavia poeticamente con antenne sensibili taluni segnali del reale, indistinti e allarmanti (il carro armato che avanza sferragliando mentre annotta nella città straniera ne *Il silenzio),* o li incastona come simulacri di terrore cosmico e di apocalisse (la peste, i flagellanti, la piccola strega ne *Il settimo sigillo)* nelle sue favole metafisiche che rinviano per sentieri traversi agli orrori della contemporaneità.
In *Fanny e Alexander,* significativamente, i segni d'epoca sono affidati al teatro e al cinema, ai due emblemi della finzione: la "scatola metallica", la lanterna magica idolatrata da Bergman fanciullo e che ora proietta ombre e figure saltellanti nella stanza dei due bambini (la preistoria del cinema); e il nobile teatro all'antica di eredità ottocentesca (Shakespeare) che contrappunta il film, insieme con il nome di Strindberg evocato in chiusura, il "terribile misogino" che introduce tra spettri e deliri l'èra moderna *(Il sogno* ebbe la sua prima rappresentazione nell'aprile del 1907 allo "Svenska Teater" di Stoccolma).
Fanny e Alexander non è il mondo dei grandi visto dai bambini, o lo è solo parzialmente: è la vita di una grande famiglia, nell'arco di quei diciotto mesi, in cui si innesta l'universo infantile e la sovrana armonia dell'arte praticata sulle tavole del palcoscenico di famiglia. Il "mondo piccolo" della gente di teatro, caldo e colmo di affetti di cui parla all'inizio Oskar nel suo discorso d'augurio natalizio agli attori, riflette in parallelo il "mondo piccolo" della famiglia di cui dice, tra ironia emozione e compiacimento, Gustav Adolf nel sottofinale: estremo rifugio, oasi di serenità e tenerezza «in un mondo di ladroni».
È questa forse la maggiore novità tematica del film che si contrappone a tanto cinema plumbeo e disperato di Bergman e alla invettiva di Strindberg in *Il figlio di una serva:* «Famiglia, tu sei il focolare di ogni vizio sociale!». Anche l'inferno della coppia è posto

Il vescovo Vergerus

La madre, Emilie. A sinistra, la nonna, l'ex attrice Helena

in secondo piano, "citato" semmai soltanto nel rapporto tra crudeltà e lacrime di Karl Ekdahl con la remissiva moglie tedesca. E anche la selvaggia entrata in scena del vescovo Vergerus, nella sua dismisura ed eccezionalità, sembra confermare la regola di un corpus familiare attestato su una norma pacificata, in una luce di grazia laica. Vergerus è l'enfatizzazione mostruosa del ricordo del padre: «Si era accumulato un odio così feroce tra me e mio padre», ricordava il regista in *Tre scene con Ingmar Bergman,* «che il giorno in cui lui mi diede uno schiaffo non riuscii a trattenermi e lo picchiai con tanta violenza che andò a finire per terra [...]. Poi andai a rinchiudermi in camera mia e la sera presi poche cose, le misi in una valigia e me ne andai. Per quattro anni non vidi più i miei genitori». Come il pastore Tomas Ericsson in *Luci d'inverno* impersonava la gelida solitudine del "silenzio di Dio", come il pastore Viktor in *Sinfonia d'autunno* incarnava la grigia accettazione del ruolo, così Vergerus ne rappresenta la fosca, maligna investitura.
All'interno di questo tessuto familiare, che a un tratto appare lacerato e distrutto, c'è la crescita psicologica di Alexander (dieci anni) e di Fanny (otto): ma la bambina rimarrà sempre a lato del fratello, in una zona d'ombra, come in disparte. Dal teatrino di marionette che apre il film alla lanterna magica, gli occhi del ragazzo sono puntati sulla vita e contemporaneamente sulla sua rappresentazione (mentre il padre recita ed è toccato dalla morte: «Perché recitavo in teatro? Dunque sto per morire?»); così percettivo, quello sguardo, da suscitare una nuova realtà, al di là dalle apparenze.

Oskar, il padre (al centro) e i due zii, Gustav Adolf e Karl. A destra, le domestiche

Anche in questo caso — la statua della Venere che lentamente si muove — il ricordo autobiografico è preciso (la citazione è sempre da *Tre scene con Ingmar Bergman*): «Un giorno ero seduto sotto il tavolo in casa della nonna [...] Provavo un gran senso di solitudine. La luce del sole si spostava continuamente, forse perché passava dietro gli alberi. A destra di una finestra c'era una statua della Venere di Milo e improvvisamente la statua cominciò a muoversi. Ero terrorizzato e affascinato nello stesso tempo. Lo stesso senso nascosto di terrore che provai più tardi vedendo *Sang de poète* di Cocteau. [...] Questa esperienza di stare seduto sotto il tavolo e vedere il sole che si spostava e la statua che si muoveva, con le campane che suonavano, fu veramente un'esperienza visiva fondamentale e travolgente».
Bambini-testimoni sono presenti in molti film di Bergman (basterà pensare al piccolo Johan ne *Il silenzio*), ma in *Fanny e Alexander* il rapporto con gli adulti è dialettico; in un raffronto che è forse il nucleo poetico più denso del romanzo saranno proprio due anziani a calarsi nell'universo di Alexander. Da un lato Isaac Jacobi (non a caso lo stesso attore, Erland Josephson, con lo stesso cognome aveva un'analoga funzione iniziatica e terapeutica in *L'immagine allo specchio*), l'antiquario ebreo, ex amante e amico fedele della nonna, che all'interno della sua bottega-cafarnao svelerà al bambino, sottratto alla prigione di Vergerus, gli oscuri meandri dell'inconscio; e dall'altro lato la nonna, mediatrice nell'ultima inquadratura dell'universo sublime della finzione, cioè dell'arte.

Sarà Isaac a dire: «Ci si sente bambini e vecchi nello stesso tempo», a significare che ci si porta dentro per sempre l'infanzia. E Bergman: «In un certo senso io vivo nella mia infanzia. Non è una fissazione, ma la mia infanzia è tutta dentro e me la porto appresso così com'è stata». Per Isaac e Helena è una vecchiaia accettata con rassegnazione e malinconia ma densa di vibrazioni, percorsa da un caldo fluido vitale.
Siamo lontanissimi dal grido soffocato del nonno in *L'immagine allo specchio:* «La vecchiaia è un inferno!» O dalla confessione di Charlotte alla figlia in *Sinfonia d'autunno:* «Non sono mai cresciuta. La mia faccia e il mio corpo sono invecchiati. Ho avuto tante esperienze, ho conosciuto il mondo ma è come se non fossi neanche nata. Non mi ricordo nessuna faccia, nemmeno la mia». E dal disperato interrogarsi di Tim, l'omosessuale di *Un mondo di marionette:* «Se provo a chiudere gli occhi, mi sento ancora un dodicenne, persino nel fisico. Riapro gli occhi e allora soffro vedendo nello specchio questo vecchio devastato».

Apparizioni, fantasmi, magiche modificazioni della realtà...

«Bisogna muoversi cauti tra i fantasmi e i ricordi» diceva Ester, la sorella morente ne *Il silenzio.* E il vescovo Jacob Hovelius, a Isaac Borg, nel giorno del suo giubileo ne *Il posto delle fragole:* «I sogni sono una sorta di follia, e la follia è una specie di sogno. Ma si dice che anche la vita sia una specie di sogno, no? Traine le tue conclusioni».
Apparizioni, fantasmi, magiche modificazioni della realtà (Isaac Jacobi con un sotterfugio strappa i bambini a Vergerus, ma rende per alcuni istanti visibili, materializzandoli, i loro corpi scomparsi nella cassapanca) attraversano *Fanny e Alexander,* ma sono spesso in guisa di proiezioni domestiche con le quali colloquiare (come i cinque "ritorni a casa" di Oskar, pallido spettro scespiriano, conclusi dallo stupendo, quieto incontro con la madre).
Come preannunciava l'autore ai tempi di *L'immagine allo specchio,* con la volontà di rappresentare sogni e fantasticherie «come un prolungamento della realtà», qui la saldatura tra immaginario e reale coincide con la caduta di ogni sgomentata tensione. È come se una superiore saggezza della mente e del cuore presiedesse ai movimenti della vita: e se l'ombra di Vergerus profetizza ad Alexander «non ti libererai mai di me» (il vescovo recita il suo ruolo con «la maschera di fuoco impressa nella carne» anche da morto) nel ragazzo già si avverte come una anticipazione di consapevolezza: quando tutto verrà inglobato, la morte, la ferocia degli uomini, i ricordi, l'angoscia e l'amore in una piena accettazione di sé. Sarà l'arte, duplicazione misteriosa della vita, viatico per il futuro — come suggerirà la

nonna — a compiere quel miracolo; e Helena lo dirà con le parole citate dalla "memoria" di Strindberg premessa a *Il sogno:* «Tutto può accadere, tutto è possibile e parimenti probabile. Il tempo e lo spazio non esistono. Su un impalpabile strato di realtà l'immaginazione tesse e fila i suoi nuovi motivi».
Alternando una febbrile gioia di vivere con squillanti notazioni di umore grasso e libertino (si pensi alla danza smemorata e travolgente nella notte di Natale) e momenti di alta raggelata tragicità (l'agonia sul povero carretto trascinato nella neve e poi la morte "recitata" di Oskar — quel secchio in terra, lo straccio bagnato, la boccetta d'etere, i folgoranti contrassegni realistici bergmaniani — l'ululato da bestia ferita di Emilie, il rifiuto della morte da parte di Alexander e la conseguente litania blasfema, come esorcismo, al funerale del padre); evocando atmosfere sospese e incantate e poi attingendo i vertici dell'orrore e del melodramma (la ferocia della segregazione nel vescovado, la morte di Vergerus evocata e, anche questa volta, materializzata per il tramite di Jacobi e della sua "bottega fantastica"), ma infine tutto ricomponendo in una sorta di magistero contemplativo, di quieta assunzione liberatoria, anche figurativa (gli ocra, i grigi spenti, il rosa dolce dell'estate alle porte), il maestro dell'angoscia ci ha consegnato un suo lungo romanzo intessuto d'amore in cui cinema e teatro si compenetrano (ancora il fremito da elitra della macchina da presa, ancora un percuotere di lame dietro le quinte a simulare il tuono...).
Un romanzo per il quale sarà doveroso fare riferimento all'edizione televisiva, essendo quella destinata al grande schermo (scorciata di quasi due ore) fatalmente monca e di parti che, armoniosamente concepite nel disegno di un'opera splendidamente unitaria, risultano tutt'altro che irrilevanti. Anche se Bergman è Bergman, uno "special" (cioè un'edizione ridotta) è sempre purtroppo uno "special".

Fanny och Alexander (Fanny e Alexander)

Svezia, 1983. Colore. ***Regia:*** Ingmar Bergman. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Ingmar Bergman. ***Direttore della fotografia:*** Sven Nykvist. ***Suono:*** Owe Svensson, Bo Persson, Björn Gunnarsson, Lars Liljeholm, ***Aiuto-regista:*** *Peter Schildt.* ***Montaggio:*** Sylvia Ingemarsson. ***Scenografia:*** Anna Asp; ***Musiche originali:*** Daniel Bell. ***Produzione:*** Katinka Farago/Cinematograph AB per l'Istituto del film svedese; Tv svedese SVT I, Svezia; Gaumont, Francia; Persona Film e Tobis Filmkunst, Germania Federale. ***Interpreti:*** Bertil Guve *(Alexander),* Pernilla Allwin *(Fanny),* Gunn Wallgren *(Helena),* Erland Josephson *(Isak Jacobi),* Mats Bergman*(Aron Jacobi),* Ewa Fröling *(Emilie),* Allan Edwall *(Oskar),* Börje Ahlstedt *(Karl),* Jarl Kulle *(Gustav Adolf),* Jan Malmsjö *(Edvard Vergerus),* Pernilla Wallgren *(Maj),* Gunnar Björnstrand, Mona Maln, Stina Ekblad. ***Durata:*** 3 h 08 m. ***Distribuzione:*** Gaumont.

SCHEDE

a cura di **Guido Cincotti**

Pauline KAEL: *5001 nights at the movies. A guide from a to Z* - London, Elme Tree Books, 1983, in 8°, pp. 676, s.i.p.

Lexicon monumentale di pronta consultazione, che accoglie migliaia di film che l'A. ha brevemente, e anonimamente, chiosato lungo il corso di alcuni decenni sulle levigate pagine del «The New Yorker». Più che recensioni, note di presentazione, di guida, di consiglio al lettore medio americano posto in imbarazzo dalle offerte di un mercato ricchissimo. La K. ha il dono dell'essenzialità, sa accumulare in poche righe il massimo possibile di informazioni sul film del giorno (che sia una "prima", una riedizione o una presentazione televisiva); e trova pure il modo di abbozzare degli attendibili giudizi critici.
Da consultare quando occorra, e da analizzare come esempio di quella critica informativa, intesa a invogliare il lettore più che a terrorizzarlo, che da noi ha pochi e parziali riscontri.

Massimo CARDILLO: *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, Bari, Edizioni Dedalo (coll. "Ombra sonora", n. 14), 1983, in 8°, pp. 220, ill., L. 14.000.

Mussolini come "personaggio". Attraverso l'analisi di numerosi cinegiornali Luce, minuziosamente rivisitati in moviola, l'A. tenta un'interpretazione psicologica dell'uomo e del suo rapporto con le masse, visto in termini di fascinazione divistica. La manipolazione delle immagini, la parzialità delle scelte, le distorsioni, le censure e le omissioni, nonché la deviante sovrapposizione del commento parlato non riescono a distruggere anzi a volte esaltano quella che il prefatore G. Ferrara chiama la "testimonialità" del linguaggio cinematografico. Una serie d'interviste — da Terracini a Fellini, da Maccari a Garosci a Prezzolini — e un'appendice documentaria sulle funzioni e le attività del vecchio Luce completano il volume.

Genova in celluloide. Luoghi, protagonisti, storie (a cura di Claudio Bertieri, Ester De Miro, Marco Giusti, Marco Salotti) - Genova, Comune di Genova, 1983, in 8° quad., pp. 274, ill., s.i.p.

Dopo Venezia, anche Genova racconta la propria storia cinematografica: in occasione di una rassegna di film pubblica un vivace volume di documentazione, ricco di breve scritti-testimonianze di genovesi che hanno fatto del cinema a Roma, di non genovesi che hanno fatto del cinema a Genova, di genovesi e non genovesi che di cinema in qualche modo, pur senza farlo, si occupano sul piano critico, organizzativo, amministrativo, politico. Non è che questa città abbia dato al cinema nazionale un apporto pari a quello che han fornito Venezia o Roma o Napoli, per non parlar della Torino

dei primordi; né saprei se accogliere l'opinione di Paolo Spinola, uno dei pochi registi genovesi, quando scrive che Genova «non produce ma commercia, e non producendo non crea neppure cultura». Forse è più esatta l'altra sua affermazione secondo cui il genovese è solitario e amante del sottotono, il che contrasta alquanto con le esigenze dello spettacolo.
Poco o molto che sia, comunque, il rapporto fra la città e il cinema viene sceverato in questo libro in misura che può definirsi esauriente, tale è la quantità delle testimonianze raccolte, la dovizia del corredo fotografico, l'autorevolezza del repertorio, nel quale Marco Giusti riesce a inserire poco meno di 200 titoli, la completezza della filmografia — estesa a tutti i cineasti di estrazione ligure — compilata da Roberto Chiti, schedario vivente del cinema italiano.

La Traviata di Giuseppe Verdi nel film di Franco Zeffirelli - Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, in 4°, pp. 158, ill., L. 35.000.

Smagliante album fotografico di una delle più impegnative produzioni italiane degli ultimi anni. Circa duecento riproduzioni, quasi tutte a colori, giustapposte ai versi di F.M. Piave, e in più una storia del personaggio Alphonsine-Marie-Marguerite-Violetta, tracciata da Riccardo Mezzanotte, un collage di note redatte sul "set" da Renato Barneschi e una "confessione" di Franco Zeffirelli. Non un'opera filmata, dichiara fra l'altro il registra, ma un film-opera: distinzione appropriata, e ben giustificata da tutte le libertà che egli si è preso con il testo e con la musica.

Domenico LUCCHINI: *Tra realismo e utopia. Il cinema di Alain Tanner* - Lecce, Elle Edizioni, 1983, in 8°, pp. 137, ill., L. 10.000.

Del "gruppo 5" (Goretta, Soutter, Roy, Lagrange, Tanner) che sul finire degli anni Sessanta pose le premesse per una rinascita (o l'autentica nascita?) del cinema svizzero, Tanner è la personalità più spiccata sul piano creativo e la più lucida e coerente sul piano ideologico. Cinema di metafora, cioè di rappresentazione meta-realistica, ma al tempo stesso un cinema d'immediata incidenza su una realtà, come quella elvetica, caratterizzata da una perdurante carenza d'identità etnica e da una composita morfologia socio-culturale. Il saggio di L., che è un giovane connazionale del regista, esamina analiticamente i vari cortometraggi e gli otto lungometraggi realizzati in venti anni da questo autentico autore, inquadrandoli con intelligenza nel contesto di una cinematografia forse avviata alla fase discendente della sua breve parabola di fervore produttivo. Completa il volume un'abbondante bibliografia.

Luciana DELLA FORNACE: *Il labirinto cinematografico.* Roma, Bulzoni Editore ("Biblioteca cinematografica e dei mass-media" n. 12), 1983, in 8°, pp. 223, L. 15.000.

Si tratta, come chiarisce il sottotitolo, di un esame del rapporto tra cinema e pubblico attraverso lo studio comparato dei generi e dei filoni cinematografici con particolare riguardo alla cinematografia italiana dal 1965 al 1982. Premessa una dubitevole suddivisione della produzione filmica in tre generi (avventuroso, comico, drammatico) e di ciascuno di essi in numerosi "filoni", l'A. esamina comparativamente le caratteristiche di ognuno nelle tre cinematografie ritenute le più importanti: l'americana, la francese e l'italiana. A quest'ultima è rivolta particolare attenzione nella seconda parte, che tenta di tracciare una sintesi storica dei vari generi, sempre da un'angolazione socio-economica che esclude un'autentica interpretazione critica.
Una serie di allegati — tabelle sinottiche e prospetti riassuntivi di dati di produzione, incassi, statistiche varie — fornisce il "polso" di una situazione di mercato che a giudizio dell'A. sembra aver superato il quadro di crisi e appare "estremamente rasserenante".

Daniele LOMBARDO: *Guida al cinema di animazione* - Roma, Editori Riuniti (coll. "Libri di base" n. 61), 1983, in 8°, pp. 152, ill., L. 5.000.

La nascita, la storia, i generi, la tecnica, l'evoluzione linguistica di questa particolare forma di espressione cinematografica.
Programmaticamente divulgativo, il libro consegue pienamente il suo scopo grazie a un'esposizione discorsiva e agevolmente accessibile anche al lettore meno preparato, soprattutto tra il pubblico giovanile cui appare principalmente destinato. Gli si perdona dunque volentieri una certa genericità, inevitabile se non voluta, della trattazione e qualche imprecisione nei dati storici. Nell'ormai vasta — ma in Italia non tanto — bibliografia sull'argomento, quest'opera acquista un suo posto né può escludersi, grazie al taglio che l'A. le ha dato, che sia per svolgere una funzione, come suol dirsi, "incentivante".

Seminario Straub/Huillet - Quaderno di lavoro a cura di Anita Piermonti. Pisa, Ist. di St. dell'arte dell'Università, s.d. (ma 1983), in 8°, pp. 85, s.i.p.

Autori appartati e rigorosi, fautori di un cinema antinaturalistico, antisimbolico, antipsicologico, ma conseguente a precise idee morali e perciò politiche, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet costituiscono un "caso" che spesso infastidisce la nostra pigrizia e la invita alla rimozione più che alla comprensione. Oggi poi essi appaiono più che mai emarginati se non dimenticati. E va quindi salutato come felicemente provocatorio il seminario che ha loro dedicato, nel novembre-dicembre 1982, l'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, al quale questo volumetto fa da corredo. Contiene la sceneggiatura di *Dalla nube alla resistenza* (1978), il *découpage* di *Troppo presto/troppo tardi* (1980-81) e una bibliografia generale, la più completa a tutt'oggi, suddivisa in quattro sezioni: scritti di S. e H., interviste, testi dei film, scritti su S. e H. e sui loro film.

Cronache del C.S.C.

L'inaugurazione del biennio accademico 1983-1985

«Un saluto a tutti i presenti, e un grazie a quanti hanno voluto essere con noi per questa che non è una cerimonia, ma — nel nostro stile, più attento ai fatti che alle parole e alle parate, e frugale come vogliono i tempi — un incontro nel quale si sposano i doni della memoria e l'impegno per l'avvenire».
Con queste parole il presidente del Centro sperimentale di cinematografia, Giovanni Grazzini, ha dato il via il 9 gennaio 1984, nell'Aula Magna della scuola, all'inaugurazione del biennio accademico 1983-1985.
I doni della memoria sono rappresentati dal ricordo di quattro maestri esemplari «strettamente legati alla storia del Centro sperimentale»: Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Antonio Valente e Luigi Chiarini. Ai primi tre sono state intestate alcune aule della scuola, al quarto la biblioteca.
L'impegno per l'avvenire a sua volta è tutto legato al faticoso ma promettente rilancio del Centro sperimentale, provvisto di «una articolazione dei corsi più razionalmente adeguata allo sviluppo del mondo dell'audiovisivo». I corsi del Centro (regia, sceneggiatura, fotografia, scenografia, costume, tecnica del suono, montaggio ed edizione, organizzazione della produzione, informazione audiovisiva, cinema d'animazione) sono infatti tali da coprire tutte le esigenze tecniche e professionali di un mercato in continuo sviluppo.
Il presidente Grazzini è poi passato ad illustrare le cifre relative agli allievi che frequenteranno il Centro sperimentale nel prossimo biennio: saranno 54 in totale, di cui 39 italiani e 15 stranieri. Trentanove uomini e quindici donne. Il Lazio con 21 allievi è la regione più rappresentata, seguono l'Emilia Romagna (2), le Marche (3), il Piemonte (2), le Puglie (2), la Sardegna (1), la Sicilia (2), la Toscana (1), l'Umbria (2), il Veneto (3). Gli stranieri sono divisi tra Spagna (3), R.T.F. (3), Grecia (2), Olanda, Belgio, Francia, Iran, Argentina, Ecuador, Repubblica Popolare Cinese con un rappresentante ciascuno. A questi vanno naturalmente aggiunti i quattordici allievi che frequenteranno il corso di recitazione, infine gli uditori, ovvero gli studenti italiani risultati idonei nella graduatoria di merito e che hanno fatto domanda. Insomma, una novantina di allievi, selezionati fra gli oltre seicento che hanno fatto domanda: una cifra ragguardevole che esprime il prestigio internazionale del Centro sperimentale di cinematografia, che oltre alla Scuola mette a disposizione di studenti e studiosi servizi fondamentali come la Biblioteca, la Fototeca, la Cineteca e la sezione editoriale («Bianco e Nero», «Filmlexicon»).
La ripresa del Centro è costante e generale (sintomi ne sono anche l'eco ottenuto dai saggi di diploma degli allievi presentati a Venezia, a Napoli, a Milano; il premio "Il primo volo" riservato dall'Alitalia ad un saggio di diploma degli allievi del C.S.C.; le prospettive di lavoro apertesi ai diplomati, seppure permangano difficoltà organiz-

zative e i sostegni ricevuti dagli enti locali siano stati inferiori alle aspettative. A tal proposito il presidente Grazzini ha lamentato i «significativi silenzi del Comune di Roma e della Regione Lazio».
Tirando le somme, da qualunque parte lo si guardi il bilancio delle attività del Centro sperimentale è comunque incoraggiante: «senza trionfalismi, senza iattanza», possiamo dire che è una voce in attivo soprattutto se si fa riferimento «alle molte campane a morto sul cinema italiano che si sono sentite in occasione della fine dell'anno».
Ha fatto seguito l'intervento del vicepresidente Enrico Rossetti, che partendo dalla constatazione che quello attuale è un periodo di largo consumo di immagini («è improprio parlare di crisi del cinema») ha messo in evidenza la richiesta, da parte di un mercato in continua espansione, di vaste capacità professionali negli operatori audiovisuali. Pertanto lo scopo primario del Centro sperimentale di cinematografia non è tanto la ricerca e la scoperta di futuri talenti artistici, ma la formazione di professionisti seri e capaci. Lamentando poi una diffusa mancanza di curiosità da parte dei giovani, riscontrata durante le prove d'esame, Enrico Rossetti ha esortato gli studenti al massimo impegno anche fuori dalle ore di studio — «il Centro non può dare tutto» — per raggiungere una professionalità che permetta loro di inserirsi in un prossimo futuro nei quadri e negli spazi lavorativi che si aprono di continuo proprio in relazione all'espandersi del mercato.
Ha preso infine la parola il prof. Ernesto G. Laura per commemorare brevemente la figura di Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Antonio Valente e Luigi Chiarini. «Un viaggio nella memoria», quindi, ma «memoria di un tempo presente, non di un tempo perduto» visto che si tratta di quattro maestri sempre presenti e attuali nel ricordo e nella coscienza: «il passato ci fa essere quello che siamo».
Di Luigi Chiarini il prof. Laura ha ricordato l'intransigente rigore morale e alcune tappe fondamentali della vita e della carriera, dal 1935, primo anno del Centro sperimentale di cinematografia da lui fondato, «non scuola, ma centro di cultura viva, di sperimentazione», poiché «non c'è professionalità senza grande curiosità», al film *Via delle cinque lune* (1942), che può essere considerato «una sfida, anche di mercato, ai telefoni bianchi». Una carriera dedicata sempre al massimo impegno, sempre riflettente una visione dinamica delle cose e degli interessi culturali (una sorta di "work in progress" ha detto il prof. Laura). Un costume di vita e una coscienza professionale che lo avrebbero accompagnato sempre negli anni e nei suoi molteplici impegni di lavoro, compresa la direzione della Mostra del cinema di Venezia ("memorabile" una edizione con la presenza di Jean-Paul Sartre) fino al grande riconoscimento di una cattedra universitaria (a Pisa, la prima in Italia) di Storia e critica del film. Senza ovviamente tralasciare le sue numerose e fondamentali pubblicazioni, a partire dalla prima: *Cinematografo* del 1935, edita (fatto questo altamente significativo) con una prefazione di Giovanni Gentile.
Di Umberto Barbaro, «comunista di estremo rigore morale, in un rapporto dialettico di grande valore con Chiarini allora sinceramente fascista», il prof. Laura ha ricordato la grande creatività, la fase del futurismo "soggettivo" con la "linea dell'immaginismo", i racconti e le commedie (alcune delle quali rappresentate al Teatro degli indipendenti di Anton Giulio Bragaglia), l'attività di teorico e di traduttore di testi fondamentali di Balazs e di Pudovchin, di soggettista, di sceneggiatore e di buon documentarista. Commissario e direttore del Centro sperimentale di cinematografia nel dopoguerra, «Barbaro ha grandi meriti nei confronti della generazione del neorealismo» (termine del resto da lui coniato).
«Pasinetti», ha continuato il prof. Laura, «possedeva una straordinaria sensibilità visiva al di fuori degli stereotipi», tale da far ritenere ancora oggi i suoi documentari dei modelli, sia quelli chirurgici sia quelli dedicati a Venezia. Dopo aver ricordato il grande sogno deluso di Pasinetti, quello di un lungometraggio e il *Canale degli Angeli*, diretto nel 1935, il prof. Laura si è soffermato anche sul Pasinetti critico e storico del film (si era laureato con una tesi sul cinema, la prima in Italia) citando il «saggio

equilibrio delle proporzioni» della sua *Storia del Cinema*. «Maestro della fotografia con uno straordinario gusto del ritratto», Pasinetti era «uomo solitario e desideroso di grandi affetti».
Con un breve ritratto di Antonio Valente, insegnante per moltissimi anni presso il Centro sperimentale di cinematografia, si è chiuso l'intervento del prof. Laura, che ha rapidamente spaziato lungo tutto l'arco dell'attività creativa dello scenografo, dai fecondi soggiorni a Berlino e a Parigi, ai contatti con Gordon Craig e l'espressionismo; dal rientro in Italia alle soglie del '30 alla collaborazione col Teatro degli indipendenti e alla creazione dei Carri di Tespi. E poi ancora: le scenografie cinematografiche, la costruzione di studi cinematografici (è del resto l'architetto del C.S.C.), l'attività edilizia che lo avrebbe portato, fra le tante cose, a realizzare il villaggio turistico delle Bahamas alla luce di un nome e di una professionalità universalmente riconosciuti.
Alla fine dei brevi discorsi sono state scoperte le targhe alla presenza della signora Barbaro, della signora Valente e dei figli di Luigi Chiarini.
Durante l'inaugurazione sono stati consegnati i diplomi agli allievi provenienti dal corso preparatorio 1982-1983.

Concorso di ammissione: proclamati i vincitori

Il Consiglio di amministrazione del Centro sperimentale di cinematografia nella seduta del 22 dicembre 1983, sulla base della graduatoria di merito formulata dalla commissione nominata dal Consiglio stesso, ha proclamato vincitori del concorso per l'ammissione al biennio accademico 1983-1985 i seguenti cittadini italiani (39) e stranieri (15):
Sezione regia: Cecere Giorgia Maria Pia, Giatzusaki Dimitri (Grecia), Minissi Matteo, Sandri Isabella, Taraglio Alberto, Ferrari Francesco, Monleon Pradas Sigfrid (Spagna), Moissidis Vasilis (Grecia), Olia Kuros (Iran), Pirani Francesca.
Sezione sceneggiatura: Corselli Marcello, Chumilla Carbaiosa Juan Manuel (Spagna), Exacoustos Pietro (R.F.T.), Liccioli Edi, Berklelback Toenke Erik (Olanda), Bortignoni Daniela, Cappuccio Eugenio, Corsi Michele, Spinner Fernando Gabriel (Argentina), Tarantino Ezio.
Sezione ripresa: Allegrini Roberta, Iaquone Fabio, Zamarion Fabio, Blasberg Frank Guido (R.F.T.), Cadeddu Pierfrancesco, Catinari Arnaldo, Notari Manuel.
Sezione scenografia: Dati Maria Rosaria, Maffucci Marta Maria.
Sezione costume: Bonanno Luigi, Roberti Marina, Tosti Paola.
Sezione tecnica del suono: Felici Fabio, Pupparo Bruno.
Sezione organizzazione della produzione: Pecorelli Gianandrea, Arcopinto Gianluca, Fontana Agnese, Zacconi Teodosi Angelo.
Sezione montaggio ed edizione: Benedetti Luca, Esser Michael Werner (R.F.T.), Forgione Annalisa, Ying Ning (Rep. Pop. Cin.).
Sezione informazione audiovisiva: D'Onofrio Pietro, Vannini Fabio, Boudalikas Evangelia (Belgio), Consoli Giampiero, Iarussi Oscar, Labi Elisabeth (Francia), Meyer Jorge (Spagna), Morandini Guido, Soci Enrico, Tapia Figueroa Diego (Ecuador).
Sezione film di animazione: Castiglione Francesco, Gasparrini Fabio.

Sono risultati inoltre idonei i seguenti cittadini italiani:
Sezione regia: Accardo Palumbo Benedetto, Millo Maria Pia.
Sezione sceneggiatura: Grassi Antonella.
Sezione ripresa: Menozzi Maria Daria, Pedicini Luciano.
Sezione scenografia: Della Cioppa Michelino.
Sezione costume: Caselli Maria Giovanna, Gambaro Silvia.
Sezione tecnica del suono: Castrati Davide, Giarrizzo Giacomo, Giordani Silvia.

Sezione organizzazione della produzione: Caporali Paola, Maselli Domenico, Ruscitti Marco, Trezzini Pierpaolo.
Sezione informazione audiovisiva: Sanna Paolo.
Sezione film di animazione: Ravello De Santi Francesca.
I candidati giudicati idonei sono stati ammessi ai corsi come uditori. Riceveranno buoni pasto gratuiti, potranno collaborare a tutte le esercitazioni e, al termine del biennio, riceveranno un attestato di frequenza contenente riferimenti al profitto.

Borse di studio

Agli allievi stranieri ammessi al biennio accademico 1983-1985 verrà corrisposta fino al 30 giugno '84 una borsa di studio mensile di L. 200.000. Il Centro ha inoltre provveduto ad invitare gli Enti locali a vagliare la possibilità di destinare borse di studio agli allievi italiani ammessi ai corsi come uditori.

Corso speciale di recitazione

Con delibera del Consiglio d'amministrazione del C.S.C., il numero degli allievi del corso speciale di recitazione è stato elevato a quattordici. Dopo le varie prove d'esame previste dal bando di concorso, sono stati ammessi al corso Gabriella Giuliani, Laurentina Guidotti, Cesare Apolito, Orsetta Gregoretti, Monica Rametta, Roberta Ronconi, Francesca Giordani, Giovanni Colombo, Claudio Picariello, Rosa Genovese, Elena Cantarone, Alberto Mangiante, Pier Luigi Cuomo, Bianca Maria Pesce.

1983: un anno di intensa attività per la Cineteca nazionale

Nel corso del 1983 la Cineteca nazionale ha intensificato la propria attività nel settore della preservazione del proprio patrimonio cinematografico, valendosi dei finanziamenti assicurati dalla legge. Si è dato inizio alla riconversione dell'ingente stock di materiale infiammabile giacente nei magazzini, seguendo l'ordine di priorità dettato dallo stato di deperimento dei materiali. In alcuni casi ci si limita per ora a trasferire su pellicola di sicurezza (controtipi nel caso di positivi originali, lavander nel caso di negativi) e dopo gli opportuni lavaggi e rigenerazioni, i materiali maggiormente deperiti, rinviando ad epoca successiva il restauro, la collazione, le eventuali integrazioni e la duplicazione su pellicola positiva ai fini della circolazione culturale; in altri casi si procede direttamente alla duplice operazione.
Contemporaneamente si è continuato nel lavoro di controtipaggio e di stampa di film, sia di quelli depositati per legge, sia di altri, italiani e stranieri, acquisiti in vario modo, e si è dato inizio a un graduale rinnovo delle copie di circolazione soggette a particolare usura.
Dal materiale infiammabile sono stati ricavati nel corso dell'anno 98.000 metri di positivo, 94.000 metri di lavander e 20.000 metri di controtipo, per un totale di 212.000 metri. Da materiale non infiammabile sono stati ricavati 235.000 metri di positivi, 18.000 metri di lavander e 54.000 metri di controtipo, per un totale di 307.000 metri. La C.N. si è pertanto arricchita, complessivamente, di 519.000 metri di nuovi materiali ottenuti da stock già esistenti. Per converso, 40 film infiammabili, per un totale di 75.000 metri circa, sono stati destinati alla distruzione dopo la conversione.
Se il lavoro di restauro, riconversione e stampa di materiali esistenti ha avuto un alacre inizio — ed è destinato a intensificarsi nel 1984 — è continuato il ristagno nell'acquisizione di nuovi materiali, cioè delle copie di cui è previsto il deposito obbligatorio ai sensi della legge 1213/65. Da circa sei anni la C.N. non è in grado, a causa della totale saturazione dei propri magazzini, di accogliere dette copie, le quali continuano a giacere provvisoriamente presso il Ministero del turismo e spettacolo. La situazione si sbloccherà nel corso del 1984, quando diventeranno agibili, dopo i necessari collau-

di, i nuovi cellari sotterranei, climatizzati e dotati di moderni apparati tecnici, capaci di ospitare circa 200.000 bobine, corrispondenti a 120 milioni di metri di pellicola. Da quel momento i 1000 film di lungometraggio e gli 800 fra cortometraggi, presentazioni e cinegiornali realizzati in Italia fra il 1978 e il 1983 saranno definitivamente acquisiti alla C.N.
Nel 1983 la C.N. si è limitata ad accogliere gli internegativi dovuti per i film cui è stato attribuito il «premio di qualità»: 15 in tutto, relativi al secondo semestre del 1977 e al primo semestre del 1979 (gli ultimi sui quali, con notevole ritardo, si siano pronunciate le relative commissioni). Altri 16 film (9 italiani e 7 stranieri) sono stati acquisiti al di fuori della normativa sul deposito obbligatorio, a seguito di acquisti, scambi e depositi volontari. Alcuni di essi sono già stati sottoposti a duplicazione e inseriti nel catalogo della circolazione culturale.
Qualche dato sull'attività di proiezione di film della C.N. in sede e fuori sede:
a) in sede. 553 film sono stati visti in moviola e 35 in sala di proiezione da studenti e studiosi, singoli o in gruppi. Numerosi i laureandi, che per la preparazione delle loro tesi usufruiscono gratuitamente dei servizi della Cineteca. Circa 30 film o brani di film sono stati visionati da ricercatori della Rai e 8 da registi, produttori e altri professionisti del cinema. Circa 120 film sono stati mostrati agli allievi del C.S.C. Il totale delle proiezioni in sala e in moviola ha superato nel corso dell'anno le 1000 ore.
b) fuori sede. 921 copie di film sono state fornite a cineclub, facoltà universitarie, scuole medie, enti locali, rassegne, mostre e festival, in 87 città italiane. 288 film sono stati inviati a 19 ambasciate, consolati e istituti italiani di cultura all'estero, a 15 manifestazioni cinematografiche internazionali, a cineteche straniere affiliate alla F.I.A.F. Tra queste, le cineteche di Atene, Berlino Ovest, Bogotà (non F.I.A.F.), Bois d'Arcy, Buenos Aires, Bruxelles, Caracas, Losanna, Lisbona, Londra, Madrid, Montevideo, Montreal, Parigi, Praga, Rio de Janeiro, Stoccolma, Tolosa.

Più ricco il catalogo della circolazione culturale

Nel corso del 1983 il catalogo della circolazione culturale della Cineteca nazionale si è arricchito dei seguenti film:

Abbasso la ricchezza, di Gennaro Righelli (1947).
A bout de souffle (Fino all'ultimo respiro), di Jean-Luc Godard (1960)
Un americano in vacanza, di Luigi Zampa (1946)
Amo te sola, di Mario Mattoli (1935)
Anonimo veneziano, di Enrico Maria Salerno (1970)
Apparizione, di J. De Limur (1944)
L'assassino, di Elio Petri (1961)
Beat the devil/Il tesoro dell'Africa, di John Huston (1953)
Caccia all'uomo, (ep. I di *I miserabili),* di Riccardo Freda (1948)
O' Cangaceiro, di Victor Lima Barreto (1953)
Caro Michele, di Mario Monicelli (1976)
Il Casanova di Federico Fellini, di Federico Fellini (1976)
Casanova farebbe così!, di Carlo Ludovico Bragaglia (1942)
Il cavaliere misterioso, di Riccardo Freda (1948)
Cento di questi giorni, di M. e A. Camerini (1933)
Christus, di Giulio Antamoro (1916), copia virata
Ciapaev, di G. e S. Vasilev (1934)
La classe operaia va in paradiso, di Elio Petri (1971)
Corpo d'amore, di F. Carpi (1972)
Il deserto dei Tartari, di Valerio Zurlini (1975)
Donne e briganti, di Mario Soldati (1951)
Donne senza nome, di Geza Radvanyi (1950)
Due mogli sono troppe, di Mario Camerini (1951)
L'edera, di Augusto Genina (1950)
L'enfer des anges (I figli della strada), di Christian-Jaque (1939)
È più facile che un cammello..., di Luigi Zampa (1950)

Estate violenta, di Valerio Zurlini (1959)
L'età della pace, di F. Carpi (1974)
Finalmente soli, di Giacomo Gentilomo (1942)
Der Florentinerhut (Un matrimonio movimentato), di W. Liebeneiner (1939)
La freccia nel fianco, di Alberto Lattuada (1945)
Fuga a due voci, di Carlo Ludovico Bragaglia (1943)
La giornata balorda, di Mauro Bolognini (1960)
I giorni contati, di Elio Petri (1962)
Giorni d'amore, di Giuseppe De Santis (1965)
La grande guerra, di Mario Monicelli (1959)
Hadaka no shima (L'isola nuda), di Kaneto Shindo (1961)
Imputato alzatevi!, di Mario Mattoli (1939)
L'innocente, di Luchino Visconti (1976)
In nome del popolo italiano, di Dino Risi (1971)
Irene, Irene, di Peter Dal Monte (1975)
L'Italia s'è desta (documentario), di A. Petrucci (1961)
Jeux interdits (Giochi proibiti), di René Clement (1952)
Jour de fête (Giorno di festa), di Jacques Tati (1949)
Lacombe Lucien/Cognome e nome: Lacombe Lucien, di Louis Malle (1974)
Der leone have sept cabeças (Il leone del Congo), di Glauber Rocha (1970)
Lifeboat (Prigionieri dell'oceano), di Alfred Hitchcock (1944)
Lucky Luciano, di Francesco Rosi (1973)
Madamigella di Maupin, di Mauro Bolognini (1966)
Il maestro di Vigevano, di Elio Petri (1963)
Marcia trionfale, di Marco Bellocchio (1976)
Marie Chapdelaine (Il giglio insanguinato), di Julien Duvivier (1934)
I mariti, di Camillo Mastrocinque (1941)
Milarepa, di Liliana Cavani (1974)
Molti sogni per le strade, di Mario Camerini (1948)
Nez de cuir (Naso di cuoio), di Yves Allegret (1952)
Non mi muovo, di Giorgio Simonelli (1943)
Non toccare la donna bianca, di Marco Ferreri (1975)
Novecento, di Bernando Bertolucci (1976)
Omicron, di Ugo Gregoretti (1964)
Ore 9 lezione di chimica, di Mario Mattoli (1941)
Pane e cioccolata, di Franco Brusati (1976)
Paprika, di Carl Boese (1932)
Le pigeon (ep. di *Le quattro verità)*, di René Clair (1964)
Playtime, di Jacques Tati (1968)
Peccato nel pomeriggio (ep. di *Alta infedeltà)*, di Elio Petri (1964)
Quant'è bello lu murire acciso, di Ennio Lorenzini (1976)
Quei due, di Gennaro Righelli (1935)
Questa è la vita, di Fabrizi, Pastina, Soldati, Zampa (1953) (manca l'ep. di Soldati)
Le ragazze di San Frediano, di Valerio Zurlini (1955)
Se io fossi onesto, di Carlo Ludovico Bragaglia (1942)
Le soldatesse, di Valerio Zurlini (1965)
Sotto il segno dello Scorpione, di Paolo e Vittorio Taviani (1969)
Souffle au coeur/Soffio al cuore, di Louis Malle (1971)
Stasera niente di nuovo, di Mario Mattoli (1942)
Tempesta su Parigi (ep. II di *I miserabili)*, di Riccardo Freda (1948)
Tempi nostri, di Alessandro Blasetti (1954)
Un tranquillo posto di campagna, di Elio Petri (1968)
Trevico-Torino, di Ettore Scola (1972)
Vestire gli ignudi, di Marcello Pagliero (1955)
What?/Che?, di Roman Polanski (1972)

Summary

At the Movies with Mario Pannunzio

Mario Pannunzio, journalist, writer, founder and editor of many famous journals, aspiring director and scriptwriter, was film critic on the prestigious weekly «Omnibus» for two years, from April 1937 to January 1939. One of the most striking things about Pannunzio's eighty film columns is his critical language and vocabulary, so different from film critics of his day. His prose style is direct, punctuated with biting comments born of the generally skeptical attitude of a great reader and observer. A glance at his articles shows they are filled with outspoken criticism and outbursts of indignation, though in general his reviews are not lacking in cogent arguments and most are spiced with irony. Many take a descriptive-narrative form; others are defenses; at times they reflect the experiences of a film-goer easily distracted from the screen by what's going on in the audience.
Pannunzio adopted the descriptive method mostly for contemporary Italian films, which were not of any great quality, to maintain his dignity and credibility as a reporter in those difficult days. He passionately pleads for reform, the need for the cinema to shake off its provincialism and look at the modern world with greater talent, perspicacity and imagination. He is not, however, soft on foreign films. For example, he admires Wyler, Lang, Le Roy and La Cava; he likes the naturalness and precision of American actors; but the American films then in release in Italy — and there were a lot — seem to him for the most part silly and boring, too conventional.

Peter Kubelka, Sculptor of Time

Time is the keystone in Peter Kubelka's moral system and film aesthetic, and the concept of temporal economy is at the center of his vision of the world. His work as a filmmaker is comparable to that of a sculptor. He makes a series of "negative" choices on the filmed material that lead him to isolate the few lines that are useful to his design. The two fundamental aspects of his work are meter and composition. The element of meter springs from his desire to make use of the cinema apparatus's extreme precision: to divide eternity into twenty-fourths of a second and *work* time — that is his project. The element of composition has the precise aim of artificially reconstructing situations that are not translatable into literary form, at the very limits of the visual-auditory dimension, using heterogenous materials.
In thirty years of intensive film activity, Kubelka has produced six "small" films, for a total of 46 1/2 minutes of cinema. In his first work, *Mosaik in vertrauen*, no rigorously controlled construction appears, although there is a distinct tendency to rhythmically edit the material. In *Adebar* the visual material is reduced to only eight very short shots which show the silhouettes of men and women dancing; the metric construction is developed on the basis of a structure that has been worked out in minute detail, organized around a standard number of frames which corresponds to a musical phrase chosen as the rhythmical center of the film. This is the film's "score", something half-way between a film script and musical notation. Kubelka predetermines the structure of the metrical film on the basis of a hierarchical series of "laws of regularity". Establishing these laws is the real creative moment in

metrical cinema; the actual realization of the script-score is merely its "performance".
Schwechater, a purely metrical film composed of 1,440 different frames, absolutely rejects the idea of cinema as movement. In *Arnulf Rainer* we never see an image of the painter who commissioned the film, nor any of his works. The visual part is comprised of completely transparent white frames and completely opaque black frames. On the soundtrack, silence alternates with white noise. No camera is used. *Unsere Afrikareise* is supposed to be an insipid souvenir album of an African safari. Instead, it consecrates Kubelka as the greatest living filmmaker. *Pause!* is an interweaving of metric cinema and composition cinema, and is based on an exchange of shots; its structure, however, isn't founded on the mathematical computation of frames, but is informed by emotional rhythms, and the raw material is furnished by a performance of painter Arnulf Rainer.

Cinema and TV: Between Theory and Teaching

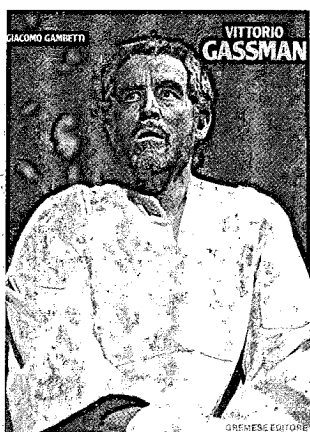
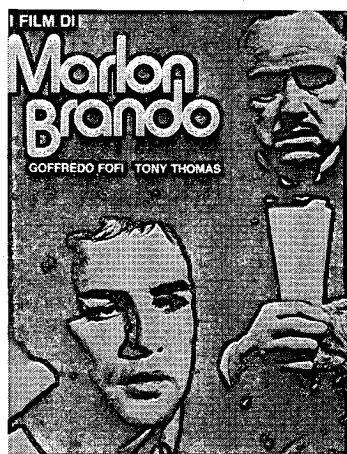
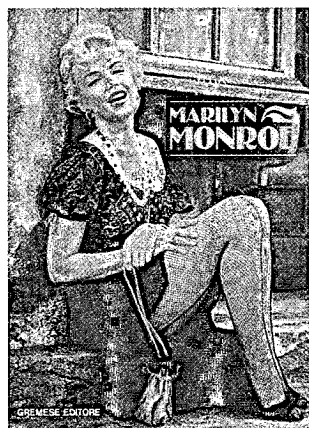
Given the current phase of rapid de-structuring and restructuring in the whole mass media system, what is the specific function of theoretical preparation at a school like the Centro sperimentale di cinematografia, which aims at directing its students into film, and more generally, audiovisual professions? To answer this question, the author of the essay briefly outlines the degree of importance accorded to film theory and how it was taught during the three major periods in the school's history.
The initial period, indissolubly linked with the names of Luigi Chiarini and Umberto Barbaro and with the contributions of Francesco Pasinetti and Renato May, soon earned the C.S.C. the reputation of being a genuine theoretical-practical laboratory where reflection on the cinema and learning to make films were two inseparable aspects of an experiment in which students and teachers were involved. After its interruption from 1943-46, the Centro's reopening coincided with the explosion of Italian neorealism; although the old Chiarini, Pasinetti and May groups were once more reunited around Umberto Barbaro, the C.S.C. was no longer the focal point of systematic reflection on the cinema. Finally, 1969-74, under the direction of Roberto Rossellini (a man linked to the field of communications as well as cinema), represented a period of enormous stimulus to the Centro itself, while limiting the function of the C.S.C. to the simple professional and technical training of students.
After formulating several methodological hypotheses towards an audio-visual theory, the author concludes by saying that it is the very concept of professionality, desired in future audio-visual workers, that makes theoretical research on communications necessary. It's up to the Centro sperimentale di cinematografia to regain its institutional role as a privileged site for all kinds of serious theoretical and practical experiments in the audio-visual field.

"Auteur" Commercials, or Ulysses and the Shadow

There has always exited in Italy an auteurist cult exalting the cultured, committed artist-no wonder there are so many film directors today who are ashamed to admit they have made or are making commercials. So it isn't easy to tell the commercials made by acclaimed filmmakers from those produced by obscure, but not for that reason any less noble, professionals in the field. Several filmmakers have had limited dealings with the advertising world; others have worked in it continuously; still others have abandoned the cinema for commercials. Those who turn a critical eye on old and new commercials will see many famous names roll by: Brass, Antonioni, Leone, the Taviani brothers, Comencini, Emmer, Brusati, Olmi, Maselli, Pontecorvo, Zurlini, Damiani, Nelo and Dino Risi, Lattuada, Montaldo, Lizzani...

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

NOVITÀ

L. 28.000

L. 20.000

L. 20.000

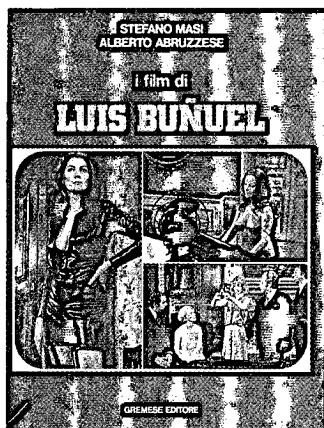
Nella stessa collana:

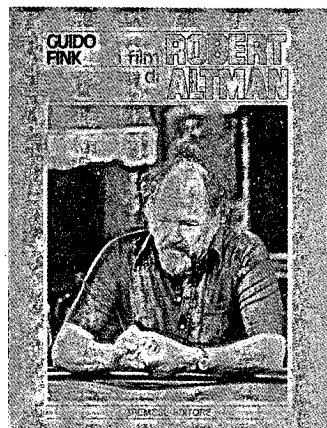
ISA MIRANDA (L. 20.000)
ALIDA VALLI (L. 20.000)
TOTÒ (L. 28.000)

NINO MANFREDI (L. 20.000)
UGO TOGNAZZI (L. 20.000)
CLARK GABLE (L. 20.000)

ALBERTO SORDI (L. 20.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 20.000)
JOHN WAYNE (L. 20.000)

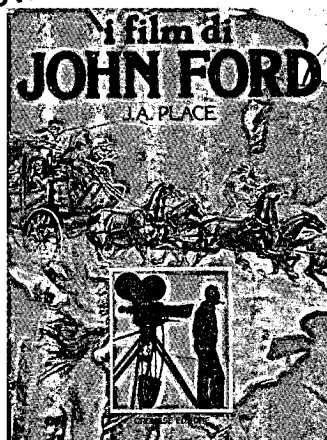
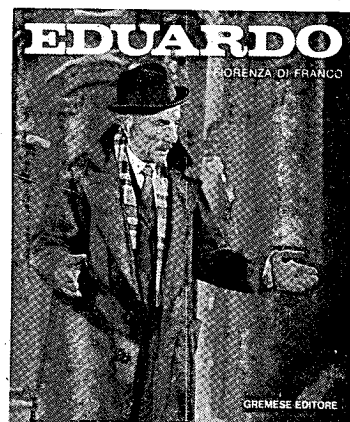
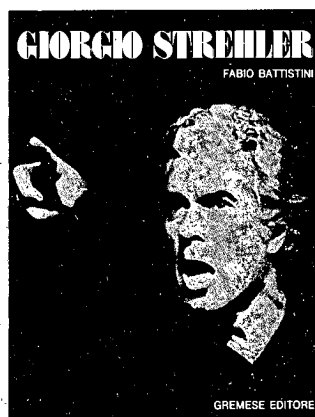
EFFETTO CINEMA
Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

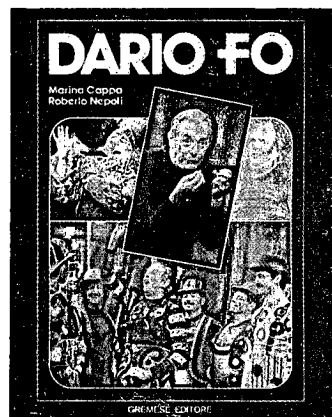
TEATRO ITALIANO
Collana diretta da Orio Caldiron

L. 22.000

L. 22.000

L. 22.000

L. 32.000

L. 22.0000

NOVITÀ

L. 52.000

L. 20.000

L. 22.000

L. 18.000

GREMESE EDITORE
88, Via Virginia Agnelli - 00151 ROMA